

EVENTYRTEGNINGENE ANNO 1936

En analyse av bokutgivelse og illustrasjoner

Møyfrid Tveit



Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2011
Veileder: Erik Mørstad

Forord

Inspirasjonen til å skrive om dette temaet var først og fremst et allerede påbegynt katalogiseringsarbeid av originaltegningene til alle eventyrillustrasjonene i Nasjonalmuseets tegningsamling. De klassiske eventyrtegningene er blant de mest etterspurte av besøkende i samlingens studiesal. Illustrasjonene anno 1936 er mindre påaktet fra publikums side, og i faglitteraturen gis det et lite nyansert bilde av disse. Jeg ønsket derfor å rette oppmerksomheten mot dette innslaget i norsk illustrasjonskunsts historie.

Først og fremst vil jeg takke veileder Erik Mørstad for konstruktive veiledningstimer med gode råd og kunnskapsrik formidling.

Takk til Gyldendal Norsk Forlag for tillatelse til å gjennomgå arkivmaterialet i Riksarkivet.

Takk til min arbeidsgiver Nasjonalmuseet som ga meg muligheten til å følge obligatoriske forelesninger i løpet av masterstudiet.

Takk til mine gode kolleger for oppmuntring, gode innspill og konstruktive samtaler underveis.

Takk til medstudent Trine Nordkvelle for verdifulle samtaler i løpet av studietiden.

Takk til familien for hyggelig avkobling, støtte og dugnadsarbeid i hverdagen.

Oslo 2. mai 2011

Møyfrid Tveit

Innhold

Forord	iii
KAPITTEL 1 – INNLEDNING	1
1.1. Tema	1
1.2. Gjenstandsmateriale og kilder	2
1.3. Problemstillinger	3
1.4. Definisjoner, metode og teoretisk perspektiv	3
Illustrasjon og bok	3
Stil	5
Metode	6
1.5. Forskningshistorikk	8
1.6. Oppgavens struktur og avgrensninger	9
KAPITTEL 2 – EVENTYRTEGNINGENE SOM ILLUSTRASJONSKUNST	13
2.1. Illustrasjonskunst som sjanger	13
Forhold mellom bilde og tekst	13
Gjengivelse og reproduksjonsteknikk	14
2.2. Norsk illustrasjonskunst	16
2.3. Paralleller innen europeisk tradisjon	19
Relevante bokutgivelser	22
KAPITTEL 3 – ANALYSE	25
3.1. De klassiske eventyrillustrasjonene	25
3.2. Bokutgaven fra 1936 og dens "bokhistorie"	26
3.3. Illustrasjonsoppdragets mandat	28
3.4. Tredje generasjons eventyrillustratører	30
Per Krohg	30
Alf Rolfsen	33

Henrik Sørensen.....	35
Dagfin Werenskiold.....	37
3.5. Oppdrag utført	39
“Eventyrstil”.....	40
KAPITTEL 4 – KONTEKST	43
4.1. Bokutgivelsen sett i lys av samfunnsmessige strømninger og tendenser	43
Norsk kunstliv i perioden.....	44
Noen sentrale aktører i kunstlivet.....	45
Bokkunstmiljøets rolle.....	45
Utstillinger av bokillustrasjoner 1930–1936.....	46
4.2. Gyldendal Norsk Forlag	47
Kriterier for valg av kunstnere til illustrasjonsoppdraget.....	48
4.3. På jakt etter en fornyet nasjonal identitet	50
Folkeeventyrene – internasjonal opprinnelse, norsk gjendiktning og norske illustrasjoner.....	53
4.4. Et lite kapittel i mellomkrigstidens demokratiseringsprosess	54
KAPITTEL 5 – SAMTIDENS RESEPSJON	57
5.1. Forventninger	57
5.2. Utstilt i Kunstnerforbundet og innkjøpt til Nasjonalgalleriet	59
5.3. 1880-årenes illustrasjoner – en nasjonal skatt	61
5.4. Samtidens mottagelse av 1936-illustrasjonene	62
Resepsjonen av Per Krohgs tegninger.....	64
Resepsjonen av Alf Rolfsens tegninger.....	65
Resepsjonen av Henrik Sørensens tegninger.....	67
Resepsjonen av Dagfin Werenskiolds tegninger.....	68
5.5. Samtidens vurderingskriterier	69
5.6. Ertetidens omtaler sett i lys av samtidens resepsjon	72
KONKLUDERENDE BETRAKTNINGER	77
ILLUSTRASJONSLISTE	81
LITTERATURLISTE	84

KAPITTEL 1 - INNLEDNING

1.1. Tema

Peter Christen Asbjørnsen (1812–1885) og Jørgen Moes (1813–1882) *Samlede eventyr*. *Norske kunstneres billedutgave* ble gitt ut høsten 1936 på Gyldendal Norsk Forlag. Dette er en komplett illustrert tre-binds utgave av Asbjørnsen og Moes samling av norske folkeeventyr.¹ Oppgavens hovedtema er bokutgivelsen og eventyrillustrasjonene i 1936. Tilsammen inneholder bøkene eventyr illustrert av tre generasjoner kunstnere. Peter Nicolai Arbo (1831–1892), August Schneider (1842–1873), Adolph Tidemand (1814–1876) og Hans Gude (1825–1903) utgjorde den første generasjonen.² Otto Sinding (1842–1909), Eilif Peterssen (1852–1928), Erik Werenskiold (1855–1938) og Theodor Kittelsen (1857–1914) danner andre generasjon eventyrtegnere.³ Erik Werenskiolds og Theodor Kittelsens tegninger er senere blitt oppfattet som de klassiske eventyrillustrasjonene. Den tredje generasjonen, som rundt 1934 fikk i oppgave å illustrere de 46 eventyrene som ikke var med i utgavene fra 1879 til 1887, besto av Per Krohg (1889–1965), Alf Rolfsen (1895–1979), Henrik Sørensen (1882–1962) og Dagfin Werenskiold (1892–1977).⁴ Enkelte av disse eventyrene var imidlertid illustrert tidligere av Kittelsen til utgaver utgitt av Aschehoug forlag i perioden fra 1907 til 1910.⁵

¹ P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe, *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave*, bd.I–III (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1936).

² Schneider var født i 1842, samme år som Otto Sinding, men var aktiv som illustratør av eventyrene samtidig som Arbo, Tidemand og Gude. Han laget illustrasjoner til huldreeventyr og Berthe Tuppenhaugs fortellinger fra 1866 frem til han døde i 1873. Han tegnet mange utkast til illustrasjoner av kjente eventyr som aldri ble publisert, men som likevel fikk betydning for de andre eventyrillustratørene. Øyvind Storm Bjerke i *Norsk Kunstnerleksikon*, bd. 3, (red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen), (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), 494–495.

³ P. Chr. Asbjørnsen, *Norske Folke- og Huldreeventyr i Udvalg* (København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1879); P. Chr. Asbjørnsen, *Eventyrbog for Børn* (København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1883); P. Chr. Asbjørnsen, *Eventyrbog for Børn* (København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1884); P. Chr. Asbjørnsen, *Eventyrbog for Børn* (København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1887); P. Chr. Asbjørnsen, *Illustrerede eventyr. Udvalgte folkeeventyr*, ny samling utgitt av Moltke Moe (Kristiania og København: Gyldendal, 1907); P. Chr. Asbjørnsen, *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr*, revidert utgave ved M. Moe (Kristiania og København: Gyldendal, 1908); P. Chr. Asbjørnsen og J. Moe, *Barne-Eventyr*, revidert og utgitt av M. Moe (Kristiania: Aschehoug, 1909); P. Chr. Asbjørnsen og J. Moe, *Nye Barne-Eventyr*, revidert og utgitt av M. Moe (Kristiania: Aschehoug, 1910).

⁴ De fleste av de daterte originaltegningene er fra 1934 til 1936. Det er ikke kjent når kunstnerne fikk oppdraget, men dateringene tyder på at det var i 1934.

⁵ Jfr. Sidsel Helliesens og Bodil Sørensens oversikt i *Norsk kunstnerleksikon*, bd. 2, (red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen), (Oslo: Universitetsforlaget, 1983), 522–523.

1.2. Gjenstandsmateriale og kilder

Originaltegningene, som er forlegg for illustrasjonene i 1936-utgaven, befinner seg i Nasjonalmuseets tegningsamling.⁶ Sammen med selve boken, Asbjørnsen og Moes *Samlede eventyr. Norske kunstners billedutgave* bind 3 og dens trykte illustrasjoner, utgjør disse mitt primærmateriale og vil stå i sentrum for oppgaven [ill. 1].⁷ I tillegg supplerer eventyrbokutgavene fra årene 1879 til 1887 og enkelte utgaver fra 1900-tallets første tiår hovedgrunnlaget for analysen [ill. 2].⁸

I antall utgjør tegningene i museets samling 172 inkludert tre forarbeider. I tredje bind av 1936-utgaven er det totale antall illustrasjoner 169. Gjennomsnittlig antall illustrasjoner pr. eventyr er tre, og antallet varierer fra én til syv alt etter eventyrets lengde og detaljrikdom. Fordelingen på kunstnere er ganske jevn med unntak av Rolfsens 26 illustrasjoner. Per Krohg bidro med 47 illustrasjoner, Dagfinn Werenskiold med 49 og Henrik Sørensen med 50 hvorav syv er plassert bakerst sammen med folkloristen Knut Liestøls (1881–1952) etterskrift og innholdsfortegnelsen.⁹

Gyldendal Norsk Forlags arkiv forvaltes av Riksarkivet og ble i utgangspunktet regnet som en viktig kilde. Dessverre tilførte gjennomgangen av dette arkivmaterialet lite stoff til oppgaven. En mer innholdsrik kilde var Nasjonalmuseets dokumentasjonsarkiv med de ulike komponentene samlingsarkiv, sakarkiv, journalarkiv, forhandlingsprotokoller, kunstnerarkiv og klipparkiv. Trygve Nergaards private forskningsarkiv, som i dag er en del av dette dokumentasjonsarkivet, inneholdt også interessant materiale.¹⁰ Relevante brev i Nasjonalbibliotekets Håndskriftsamling er gjennomgått, og Kunstnerforbundets arkivmateriale (“arkivbok”) ga viktig informasjon om utstillingen av eventyrtegningene i 1936.¹¹ En systematisk gjennomgang av aktuelle aviser og tidsskrifter har gitt informasjon om illustrasjonsoppdraget og samtidens resepsjon av illustrasjonene.

⁶ Inv.nr.NG.K&H.B.06952–B.06998, B.07432–B.07457, B.07681–B.07730 og B.07783–B.07815, B.07819, B.07821–B.7835.

⁷ De to første bindene av 1936-utgaven inneholder eventyr med illustrasjoner av første og andre generasjons eventyrtegnere.

⁸ Jfr. note 3.

⁹ Det totale antallet tegninger i museets samling knyttet til 1936-utgaven er 12 flere enn det som oppgis ervervet i 1936. Jfr. note 235, kapittel 5.2. Det er imidlertid ikke funnet opplysninger i inventarprotokoll eller dokumentasjonsarkiv som tyder på at noen av de aktuelle tegningene er blitt ervervet av museet etter 1936 eller hvilke som eventuelt ikke inngikk i kjøpet fra Kunstnerforbundet.

¹⁰ Trygve Nergaards private forskningsarkiv ble overtatt av Nasjonalmuseet i 2003.

¹¹ Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, brevsamling 186; 253; 269; 305; 334; 472; 503; 530; 573; 660; 663; 666; 699; 720; 781; Kunstnerforbundets “arkivbok” var tilgjengelig i Kunstnerforbundet høsten 2008, overført til Nasjonalbibliotekets Håndskriftsamling i 2009.

1.3. Problemstillinger

Hovedproblemstillingen er todelt: Ved analyse av illustrasjoner og kontekstuelle forhold har jeg på den ene siden søkt å vise hvordan tegningene fra 1936 kan knyttes til de klassiske illustrasjonene gjennom stilistiske og ikonografiske referanser. På den andre siden har jeg undersøkt i hvilken grad illustrasjonene fra 1936 representerer nyskapende elementer. En analyse av samtidens kontekst og resepsjon bidrar til å belyse interessante aspekter ved så vel bokutgivelsen som illustrasjonene.

Oppgavens tema åpner for en rekke relevante delproblemstillinger. Det har vært interessant å undersøke hvorfor det ble satset på en samlet illustrert utgave av folkeeventyrene på 1930-tallet. Det var gått lang tid siden de siste utvalgene med nyillustrerte folkeeventyr ble utgitt i København. Dessuten lå ikke de samfunnsøkonomiske forholdene i årene forut for utgivelsen i 1936 tilsynelatende til rette for en storsatsning i forlagsbransjen. Jeg har undersøkt om det fantes direkte foranledninger til at prosjektet ble realisert i 1936 eller om det var indirekte drivkrefter som utløste initiativet, for eksempel om illustrasjonene og bokutgivelsen kan betraktes som et ledd i mellomkrigstidens demokratiseringsprosess, eller om satsningen kan ses som en del av arbeidet for en fornyet nasjonal identitet i denne perioden.

Videre har jeg søkt etter kilder som kan si noe om hvem som var initiativtagere til oppdraget og hvem som definerte oppdraget. I fortsettelsen av dette har det vært spennende å analysere oppdragets mandat. Det har også vært aktuelt å se nærmere på bakgrunnen for valg av kunstnere til oppdraget. Dette temaet ble debattert i flere innlegg i samtiden, generelt om illustrasjonskunst, men også direkte relatert til eventyrillustrasjonene i 1936. En annen interessant delproblemstilling det har vært interessant å drøfte er om de klassiske eventyrillustratørenes tegnemåte påvirket mellomkrigsgenerasjonens eventyrtegninger og hvordan dette eventuelt ga seg utslag i kunsternes utforming av illustrasjonene til 1936-utgaven

1.4. Definisjoner, metode og teoretisk perspektiv

Illustrasjon og bok

Betegnelsen illustrasjon stammer som kjent fra det latinske *illustratio* eller *illustrare*, det vil si «opplyse». Begrepet illustrasjon benyttes med ulikt innhold i ulike sammenhenger. Innen rammen av denne oppgaven er det dekkende å benytte begrepet, slik det gjerne oppfattes i

dagligtale, som ensbetydende med en billedmessig fremstilling som har en tilknytning til en tekst. I denne oppgaven vektlegges det at teksten og de billedmessige fremstillingene er knyttet sammen i en mangfoldiggjort (trykt) publikasjon.¹² Tegningens grunnleggende funksjon som forlegg for trykt gjengivelse gjør imidlertid at originalarbeidene kan betraktes både som en ”bundet” billedform (knyttet til en gitt tekst) og som en ”fri”, tilsvarende såkalte autonome kunstverk.¹³ Kunsthistoriker Sidsel Helliesen sier det slik: ”Tegning som illustrasjonskunst har vært karakterisert som en bundet form, til forskjell fra de av tekst uavhengige, dvs. frie, former for tegning. Men selv om en illustrasjon er utført med henblikk på å gjengis som trykt reproduksjon, er den samtidig som kunstverk et mål i seg selv.”¹⁴ Hennes utsagn er i tråd med utgangspunktet for denne oppgaven, hvor illustrasjonene betraktes som noe mer enn et bokkunstnerisk element. I kapittel 2.1 utdypes illustrasjonene hva angår så vel tekstgrunnlag som reproduksjonsteknikk.

I 1930-årene ble bokkunst, der den totale utformingen av en bok er det essensielle, definert som en del av kunstindustrifeltet, men utstillinger omhandlende bokkunst inkluderte som oftest også bøker hvor illustrasjonene var det primære. I denne oppgaven er illustrasjonskunst avgrenset til illustrerte bøker hvor bildende kunstnere har fått et oppdrag relatert til en gitt tekst, og hvor tekst og bilde danner et estetisk og fortellende samspill. Analyser og drøfting vil imidlertid ta hensyn til samtidens oppfatninger og definisjoner. I kapittel 2 vil jeg komme nærmere inn på ulike oppfatninger av illustrasjonsbegrepet, spesielt slik det fremkom i mellomkrigstiden.

Litteraturhistorikeren Tore Rem trekker frem interessante perspektiver på bok som medium og verk. Han snakker om bokens egenart og refererer til bøkens verden som et indre rike. Rem analyserer bøkene som objekter og vektlegger bøkens ”materialitet” – de forskjellige bestanddelene i det fysiske uttrykket – omslag, innbinding, design, papir og trykkestil. Videre er han opptatt av de grunnleggende sosiale dimensjonene ved bokens

¹² Norsk Illustratørforbund har definert begrepet slik: ”Med ’illustrasjon’ menes et bundet billeduttrykk som står i forhold til en gitt tekst/musikk/film/TV-program etc. Her kan det dreie seg om skjønnlitteratur, sakprosa, bok- og plateomslag, plakater, andre trykksaker, elektroniske media, aviser etc. Illustrasjonens hensikt er å bli reproducert og er et bestillingsverk. I sin form må ikke illustrasjonen være bundet til en bestemt teknikk eller bruksområde. Illustrasjoner kan utføres i alle kjente grafiske og maleriske teknikker, de kan være fotografier, montasjer, collager, blandingsteknikker, tredimensjonale eller elektroniske. Valg av teknikk må utelukkende ta hensyn til oppdragets form og egenart.”, *Norsk Illustrasjon 1987. En referansebok over illustratører i Norge* (Oslo: Norsk Illustratørforbund NIF, 1986), 4. Denne definisjonen er for vid og upresis med henblikk på den type illustrasjon som behandles i oppgaven. Illustrasjon er heller ikke nødvendigvis et bestillingsverk. Det er også uklart hva som menes med ”maleriske teknikker” i Norsk Illustratørforbunds definisjon. Den sier heller ikke noe om forlegget for illustrasjonen, betydningen av valg av teknikk og medium i forlegget ut fra hensyn til reproduksjonsteknikk eller om noe om selve reproduksjonsteknikken.

¹³ Helliesen, *Tegnekunst. Fra forarbeid til ferdig kunstverk*, 90.

¹⁴ *Ibid.*

produksjon og resepsjon, og at det i bokillustrasjoner finnes et element av sosialisering – fra det private til det offentlige rom.¹⁵ Dette faller inn under bokverkets funksjon i kulturen og drøftes nærmere i kapittel 4 og 5. Her diskuteres også i hvilken utstrekning bokutgivelsen og illustrasjonene kan betraktes som et ledd i mellomkrigstidens demokratiseringsprosess.

Stil

I analysen av illustrasjonene vil begrepet stil være relevant. Det er imidlertid ikke rom for en utdypende redegjørelse for stilbegrepet og den kunsthistoriske diskurs omkring stil i denne oppgaven, men det er likevel på sin plass med enkelte refleksjoner knyttet til stilbegrepet. Med begrepets latinske opprinnelse *stilus* menes fremstillingens utforming eller karakteristiske helhetspreg. Begrepet kan defineres som en kunstners personlige måte å uttrykke seg på eller kunstnerens ”håndskrift” om man vil, men en stil kan også være spesiell for en tidsperiode eller et land. Stilen kan også ha et ideologisk preg idet den rommer motiv eller innholdsmessige aspekter som symboliserer visse verdier. Slik kan den fungere som en form for identitetsmarkør. Eventyrsjangerens spesifikke fortellende og skjematiske stil kan også ha lagt føringer for tegnerens visualisering av teksten.¹⁶

I generelle og faglige omtaler av eventyrillustrasjonene opptrer ulike stilbenevnelser: “stiltone”, “den moderne tids stil”, “nasjonal stil”, “dekorativ stil” og “stilbrudd”. Primært kan man si at samtidens skribenter anvendte stilbetegnelse som deskriptive og taksonomiske, det vil si som midler til å kategorisere med. Sekundært anvendte de stilbegrepet på aktørnivå, det vil si om den enkelte kunstner. Disse aspektene ved bruken av stilbegrepet skal jeg kommentere underveis. Begrepene “det nasjonale” og “det norske” har preget humanistisk forskning gjennom 150 år.¹⁷ Sett i et historisk perspektiv er begrepet “norsk kultur”, ifølge Leif Longum, en ideologisk konstruksjon skapt som et politisk virkemiddel på 1800-tallet. Dette kulturbegrepet var forankret i bygdesamfunnet, hvor den stolte norske odelsbonden hadde en sentral rolle og skapte forbindelse til sagatiden. Som flere andre forskere også har påpekt, var denne forherligelsen av bonden og bygdekulturen opprinnelig et byfenomen.

For Erik Werenskiold var billedkunsten et uttrykk for en egenartet norsk tradisjon. Knut Berg hevder at det var ”gjennom arbeidet med eventyrillustrasjonene at Werenskiold

¹⁵ Tore Rem, *Bokhistorie* (Oslo: Gyldendal, 2003), 22.

¹⁶ For eksempel ved en gradvis innledning fra det realistiske til det fantasifulle eller ved å følge eventyrets “lover” om gjentakelse (3-tallet), kontraster (fattig versus rik, god versus ond eller pen versus stygg) eller vektlegging av siste scene i en handlingsrekke.

¹⁷ Leif Longum, *Å krysse sine spor* (Bergen: Nordisk institutt, UiB), 1995.

utviklet sin nasjonale stil”.¹⁸ Jeg velger å la dette danne utgangspunkt for refleksjon om Erik Werenskiolds eventyrillustrasjoner ble premissgivende for en nasjonal stil eller en særegen norsk eventyrstil også for mellomkrigsgenerasjonen. Tegnestilen i de klassiske eventyrtegningene kan karakteriseres som naturtro og beskrivende, men det er først i kombinasjon med det innholdsmessige – fantasifigurer, ulike mennesketyper og natur – at det er grunnlag for å definere dette som en nasjonal stil. Norsk natur, skildringen av ulike mennesketyper og ikke minst samspillet mellom natur og menneske, har ifølge Berg skapt den norske folkekarakter.¹⁹ Disse elementene utgjør også noe av kjernen i Kittelsens eventyrillustrasjoner. Kittelsens tegninger har likevel en løsere forbindelse til en realistisk miljøbeskrivelse enn hva som er tilfelle for Werenskiolds tegninger. Samtidig som Werenskiolds og Kittelsens tegninger reflekterer en personlig stil, kan man også hevde at stilen i de klassiske eventyrtegningene er opphøyet til en kulturstil som symboliserer positive kulturverdier. I oppgaven ser jeg nærmere på om tilsvarende faktorer ga seg utslag i illustrasjonene fra 1936. Det er også nærliggende å tenke at hensyn til oppdragsgivernes og mottakernes forventninger om gjenkjennelse av de mest kjente eventyrskikkelsene, som Askeladden og kongen, spilte en rolle i Krohgs, Rolfsens, Sørensens og Werenskiolds utforming av typene.

Metode

Basis for oppgaven er først og fremst studier av gjenstandsmateriale: originaltegninger og gjengivelsene i bøkene. Dessuten står selve utgivelsen i 1936 sentralt. Problemstillingene vil også bli belyst ved hjelp av sekundærkildene, arkivmateriale, brev, klipp etc.

Førstehåndskjennskap til tegningene danner et viktig utgangspunkt for undersøkelsene. Gjenstandsorienteringen med motivstudier, beskrivelse, analyse og karakteristikkk av tegningenes utforming samt komparative studier av illustrasjoner utgjør et hovedelement i arbeidsmetoden. En empirisk og deskriptiv tilnærming til oppgavens problemstilling og materiale vil gi kunnskap om illustrasjonene samt en historisk analyse av forholdene omkring illustrasjonsprosjektet og bokutgivelsen. Metoden faller inn under en hermeneutisk fortolkningstradisjon hvor forståelsen av verkene er betinget av den kontekst de forstås innenfor. Dette innebærer ulike problemstillinger idet man undersøker intensjonen bak

¹⁸ Knut Berg, “Maleriet 1870–1914” i *Norges kunsthistorie*, bd.5, (red.) Berg, Knut, Peter Anker, Per Palme og Stephan Tschudi-Madsen (Oslo: Gyldendal, 1983), 196.

¹⁹ *Ibid.*

bildene, deretter konsentrert om selve illustrasjonene for til slutt å fokusere på hva de spiller eller uttrykker.²⁰

Den danske kunsthistorikeren Chris Fischer kaller den empirisk baserte arbeidsmåten for den museale ”katalogkunsthistorie”.²¹ Den har røtter tilbake til den italienske maleren, arkitekten og kunsthistorikeren Giorgio Vasari (1511–1574). Kunstkjennere, som for eksempel den italienske legen Giovanni Morelli (1816–1891), den tyske kunsthistorikeren og museumsmannen Wilhelm von Bode (1845–1929) og den engelske kunsthistorikeren og connoiseuren Philip Pouncey (1910–1990), er blant dem som har anvendt og videreutviklet metoden.²² Tradisjonelt spiller empirien en grunnleggende rolle for forskning innen museene, hvor forskerens nærhet til gjenstandene står sentralt. Samtidig gjenspeiler denne forskningen samlingenes sentrale rolle i den museale virksomheten. Men på grunn av at arbeidsmåten har endret seg forholdsvis lite de siste 150 år, er den, ifølge Fischer, av enkelte blitt betraktet som en gammeldags eller foreldet form for forskning. Museenes styrke er imidlertid nettopp den nære forbindelsen til gjenstandene, noe som tilfører forskningen andre kvaliteter enn universitetenes mer teoretisk pregete kunsthistoriske forskning.²³ Mitt valg om å basere analysene på et empirisk materiale og drøfte med utgangspunkt i de konkrete gjenstandene, gjør oppgaven til en videreføring av denne museale forskningstradisjonen.

Enkelte av oppgavens delproblemstillinger innebærer spørsmål som til en viss grad sammenfaller med elementer i Michael Baxandalls (1933–2008) metode.²⁴ Det må imidlertid presiseres at hans metode ikke har vært førende for oppgaven. Baxandall vektlegger en forståelse av bildene ut fra den samtiden de ble til i, og han betrakter kunstverket som et historisk eller et kulturelt betinget objekt. Selve oppdraget står sentralt hos Baxandall og hans perspektiver har overførbare aspekter til illustrasjonsoppdraget i 1936. Hans tanker om og anvendelse av begrepene ”charge” og ”brief” har vært relevante som bakgrunn for oppgavens analyser. Jeg har forsøkt å rekonstruere oppdraget og mandatet som kunstnerne fikk samt

²⁰ Lars Oluf Larsson, *Metodelære i kunsthistorie* (Oslo: J.W. Cappelens Forlag, (1997) 2003), 43-45.

²¹ Chris Fischer, ”En fragmentarisk beretning om kunstkendere og ræsonerede kataloger” i *Det kunsthistoriske studieapparat – Hånd- og debattbog fra den videnskabelige hverdag*, red. Hans Dam Christensen og Louise C. Larsen (København: Forlaget Multivers Aps, 2004), 164. Opprinnelig ble karakteristikken anvendt nedsettende av den danske kunsthistorikeren Julius Lange i 1902 om hans samtidige tyske kollega, W. von Bodes, arbeidsmetode.

²² ”Den som mer eller mindre behersker alle attribusjonskunstens ferdigheter, kalles connoiseur [eller kunstkjenner] og bedriver connoiseurship”. Dette er ”en form for kunstvitenskap som ikke befatter seg med de store synteser og historiefilosofiske overbygninger, men som tar for seg det enkelte kunstverk og plasseringen av dette i en konkret kunsthistorisk sammenheng”, Bodil Sørensen, *Gamle mestertegninger fra Sophus Larpents samling* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1999), 8–9.

²³ Fischer, ”En fragmentarisk beretning om kunstkendere og ræsonerede kataloger”, 164.

²⁴ Michael Baxandall, ”The historical object: Benjamin Baker’s Forth Bridge”; ”Intentional visual interest: Picasso’s *Portrait of Kahnweiler*”. I *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven og London: Yale University Press, 1985).

hvordan mandatet kan ha påvirket kunstnernes intensjoner. Ved å analysere et utvalg illustrasjoner har jeg også belyst hvordan kunstnerne løste de utfordringene oppdraget innebar og hvordan dette har påvirket de ferdige illustrasjonene. I tillegg angår Baxandalls tanker om “visual skills” (’seerkompetanse’) mottakernes forventninger til illustrasjonene og hvordan dette påvirker selve resepsjonen. Et viktig moment er hvordan kulturelle forskjeller og forutsetninger hos mottakerne influerer resepsjonen. Erttertidens mottakelse av et bilde samsvarer derfor nødvendigvis ikke med samtidens persepsjon. I den grad det har vært fruktbart har jeg gjort Baxandalls resonnementer og begrepsapparat operative i analysen av samtidens resepsjon, men jeg har hele tiden knyttet dette opp mot den empiriske fremleggelsen.

1.5. Forskningshistorikk

Leif Østby utgjør en kontinuitet innen forskningshistorikken, fra kronikk og anmeldelse i samtiden til artikkelen ”Asbjørnsen og Moe i billedkunsten” i 1981.²⁵ Ellers er Trygve Nergaard den av ettertidens kunsthistorikere som i høyest grad har gått i dybden på en enkeltkunstners bidrag i sin Per Krohg-forskning.²⁶ I monografier som omhandler Henrik Sørensen blir illustrasjonene fra 1936 kun omtalt overfladisk.²⁷ For de to øvrige kunstnerne finnes ikke tilsvarende verk. Sonja Hagemann tar i 1980-årene opp alle de fire kunstnernes eventyrillustrasjoner til summarisk behandling i sitt bokverk om illustrasjonskunst innen barnelitteratur.²⁸

Ellers er eventyrtegningene omtalt i oversiktsverk som *Norges Kunsthistorie* og bøker om norsk tegnekunst og illustrasjonskunst.²⁹ Med unntak av Nergaard drøftes illustrasjonenes særpreg i liten grad i faglitteraturen. Det forekommer flere gjentakelser av Østbys perspektiver og vurderinger i nyere litteratur. De mest fremtredende synspunktene er at Rolfsen og Sørensen kom best fra illustrasjonsoppgaven. Flere refererer videre til Østbys kritikk av Krohgs tegninger som Rolfsens motpol, og hovedankepunktet i enkeltes holdning til Krohgs tegninger er at de mangler rot i vår nasjonale kultur. Bortsett fra Snorre

²⁵ Leif Østby, kronikk i *Aftenposten*, 5.12.1936; Leif Østby, ”Asbjørnsen og Moe i billedkunsten”, i *Asbjørnsen og Moe. Det var en gang... Eventyr og sagn* (Oslo: Grøndahl & Søn Forlag A.S., 1981), 286–298.

²⁶ Trygve Nergaard, *Bilder av Per Krohg* (Oslo: Aschehoug, 2000), 283.

²⁷ Svein Olav Hoff, *Henrik Sørensen: Fragmenter av et kunstnerliv* (Oslo: Gyldendal, 1992); Sven Oluf Sørensen, *Søren. Henrik Sørensens liv og kunst* (Oslo: Andresen & Butenschøn, 2003).

²⁸ Sonja Hagemann, *De tegnet for barna*, (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1986), 52–57.

²⁹ Eli Ingebretsen, ”Norsk tegnekunst”, *Kunst og Kulturs* serie, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1932); Leif Østby, *Norsk Tegnekunst i Nasjonalgalleriet*, (Oslo: Dreyer forlag, 1963); Hagemann, *De tegnet for barna*; Sidsel Helliesen, *Tegnekunst. Fra forarbeid til ferdig kunstverk*, (Oslo: Labyrinth Press 1993).

Evensbergets uttalelse fra 1983 om at illustrasjonene høstet mye kritikk i samtiden (Evensberget gir liten informasjon om hva kritikken gikk ut på), går nyere faglitteratur sjelden inn på hvordan samtiden oppfattet illustrasjonene.³⁰ Jeg forholder meg kritisk til hvordan Østbys etablerte karakteristikk er blitt gjentatt av andre. Med oppgaven ønsker jeg å supplere nyere faglitteratur ved å gi en mer nyansert presentasjon av samtidens resepsjon og et mer sammensatt bilde av 1930-årenes eventyrillustrasjoners plass i norsk illustrasjonskunsts historie.

1.6. Oppgavens struktur og avgrensninger

I oppgaven sammenlignes 1930-tallets eventyrillustrasjoner til en viss grad med de klassiske fremstillingene av folkeeventyrene. Ideelt sett hadde en gjennomgående komparativ analyse mellom de to periodenes illustrasjoner og illustrasjonsoppdrag vært ønskelig, men oppgavens omfang gjør det nødvendig å begrense dette.

I kapittel 2 presenteres bakgrunnsstoff for de problemstillingene og spørsmålene som vil bli drøftet senere i oppgaven. For å få en forståelse av bokillustrasjoners særpreg som kunstform, kriterier for kvalitet og utfordringer i forbindelse med produksjon, har det vært nyttig å trekke inn mellomkrigstidens debatt og refleksjon omkring temaet. Samtidens syn på illustrasjonskunst gir bakgrunn for formalanalysen samt kontekst og for resepsjonen av eventyrillustrasjonene i 1936. Illustrasjonskunsten som sjanger og eventyrillustrasjonenes plass i norsk sammenheng danner også en del av bakteppet for analysene og drøftingene i de følgende kapitlene. Med utgangspunkt i hvilke andre land samtidens aktører sammenlignet norsk illustrasjonskunst med, skisseres noen utvalgte linjer til Danmarks, Sveriges og Frankrikes bokkunstmiljø.

I kapittel 3 gis en kort beskrivelse av de klassiske illustrasjonene, og deretter analyseres bokutgivelsen og eventyrillustrasjonene fra 1936. Selv om det hadde vært hensiktsmessig å inkludere den eldste generasjonen med blant andre August Schneider i denne presentasjonen, er det av hensyn til omfanget nødvendig å begrense omtalen til Erik Werenskiold og Theodor Kittelsen. Det er også naturlig å betrakte den illustrerte boken som helhet. Formalanalysen tar for seg et utvalg illustrasjoner. Et av de viktigste utvalgskriteriene

³⁰ “Den yngste av de nye tegnerne var født i 1895, så tidsspennet mellom den eldste og den yngste av illustratørene ble på nær 100 år. Det var skjedd mye innen kunstoppfatning og kunstforståelse i løpet av denne tiden, men likevel var det ikke uventet at mange av de nye tegningene kom til å høste kritikk. Folk var blitt så inderlig fortrolige med de eldre illustrasjonene at mange syntes de nye representerte et stilbrudd. Noen tok enda sterkere i”, Snorre Evensberget, “Eventyrtegnerne”, 1983, 12.

har vært at de er representative for den enkelte kunstner eller interessante med hensyn til referanser eller nyskapende elementer. Utvalgskriteriene og gruppering av utvalget i analysen er ordnet etter motivtypene figurframstilling, fantasiskikkelser, landskap og arkitektur. Selv om det er relevant å se illustrasjonene i tekstuell sammenheng, vektlegges de billedmessige kvalitetene. Ved sammenligning med enkelte representative klassiske eventyrillustrasjoner drøftes fellestrekk og kontinuitet, og deretter forsøker jeg å vise om og på hvilken måte illustrasjonene fra 1936 representerer nyskapende elementer med hensyn til stil og ikonografi.

Når det gjelder eventyrbetegnelsen vil jeg anvende den generelt, uten å gå nærmere inn på ulike undergrupper innen sjangeren (sagn, barneeventyr, huldreeventyr, dyreeventyr, skjemteeventyr) eller de litterære og litteraturhistoriske aspektene ved eventyrene.³¹ Når det gjelder eventyrenes titler benyttes det gjennomført anførselstegn, mens illustrasjonenes titler gjengis i kursiv. Ved gjengivelse av titler og tekstsitat fra eventyrene er utgaven fra 1983 brukt som norm.³²

I kapittel 4 er søkelyset rettet mot bakgrunnen for illustrasjonsoppdraget og bokutgivelsen i 1936. Jeg har sett den i lys av samfunnsmessige strømninger og reflektert over om eventyrillustrasjonene og bokutgivelsen i 1936 kan betraktes som et ledd i mellomkrigstidens ideologiske tanker om demokratisering og en forsterket nasjonal identitet. Det er interessant å se nærmere på de ideologiske forutsetningene for illustrasjonsprosjektet i mellomkrigstiden sammenlignet med 1800-tallets ideologi. Det er hensiktsmessig å undersøke hvordan de kan betraktes som uttrykk for forestillinger om en etablert oppfatning av fenomenet “det norske”, men også på hvilken måte illustrasjonene kan betraktes som uttrykk for sin egen tid, og om forståelsen av hva “det norske” innebærer har endret seg frem mot 1930-årene. Når det gjelder selve illustrasjonsoppdraget, drøftes dette slik forlagets mandat beskrives i bokens forord.³³ Det er interessant å belyse og drøfte kriteriene for valg av kunstnere til oppdraget og på denne måten finne ut mer om hvilke aktører som var involvert i prosjektet.

Den resepsjonshistoriske analysen konsentreres om samtidens mottagelse, noe ettertidens faglitteratur etter min mening har gitt et lite nyansert bilde av. Et mønster i nyere litteratur er at det oftest konkluderes med at illustrasjonene anno 1936 ikke nådde opp mot de

³¹ Olav Bø, ”Eventyr og eventyrfortelling” i *Asbjørnsen og Moe. Det var en gang...* (Oslo: Grøndahl & Søn, 1982), 282–285.

³² P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe. *Samlede eventyr*, bd.1-2. Oslo: Den norske bokklubben, 1982–1983.

³³ I forordet i 1936-utgaven heter det at de “skulle føre videre den dobbeltstrengede tradisjon som Werenskiöld og Kittelsen representerte, på den ene siden det stedfestede og virkelighetsnære, på den andre siden det irrasjonelle og fantastiske” het det i oppdraget fra forlaget”. Asbjørnsen og Moe, *Samlede eventyr*, 5. Det har dessverre ikke lyktes å oppspore originalkilden til forlagets formulering av oppdraget.

klassiske, men dette verken konkretiseres eller utdypes i særlig grad. En analyse av samtids avisomtaler, kritikker og anmeldelser supplerer de etablerte oppfatningene. Det er også hensiktsmessig å sammenligne enkelte aspekter ved samtids mottagelse med 1880-årenes resepsjon av eventyrillustrasjonene.³⁴

³⁴ Selv om det hadde vært interessant å utdype ettertidens resepsjon av eventyrtegningene anno 1936 i større grad, er det ikke rom for det i denne oppgaven. Oppgavens omfang utelukker også en utdypende tilnærming til de fire kunstnerne så vel som illustratører som når det gjelder deres øvrige produksjon.

KAPITTEL 2 EVENTYRTEGNINGENE SOM ILLUSTRASJONSKUNST

2.1. Illustrasjonskunst som sjanger

Noen oppfatter bokkunst som en dekorativ helhet dannet av typografi og utstyr (dekor, innbinding, papir), samt eventuelle illustrasjoner, mens andre oppfatter bokkunst synonymt med illustrasjonskunst. For eksempel skiller Chrix Dahl, en sentral illustratør i norsk kunsthistorie etter 1940, mellom de bokkunstnerisk anlagte bøkene og de illustrerte bøkene hvor bildende kunstnere har fått en bokoppgave. Han nyanserer tilsvarende mellom bildende kunstnere som illustratører i motsetning til profesjonelle bokkunstnere.³⁵ Eventyrtutgaven fra 1879 karakteriseres gjerne som den første illustrerte bok av kunstnerisk betydning i norsk sammenheng.³⁶ Praktutgaven av Snorre Sturlasons *Kongesagaer* fra 1899, trekkes tilsvarende frem som det første eksempel på gjennomført bokkunst hvor bokens dekorative utforming og illustrasjoner danner en bokkunstnerisk helhet.³⁷

Forhold mellom bilde og tekst

Illustrasjonens karakter avhenger først og fremst av hvilken forbindelse den har til teksten, enten ved å visualisere den umiddelbare fortellingen i teksten eller ved å visualisere illustratørens inntrykk fra og innlevelse i en tekst. Slik blir illustrasjonen nærmest en utvidelse av et litterært prosjekt. I tillegg til tekstillustrasjoner finnes vignetter, som kan ha en ren eller delvis dekorativ funksjon.³⁸ Disse vil i ulik grad ha en direkte forbindelse med tekstgrunnlaget.

Tekstillustrasjonens vanligste funksjon er at den beskriver og utdyper en scene i teksten, understreker humoristiske eller spenningsrelaterte poeng eller forsterker dramatiske øyeblikk og scener i fortellingen. Så vel de tekstnære som de mer assosiative illustrasjonene kan spille en viktig rolle når det gjelder betoning av det tidsmiljø fortellingen foregår i. Men,

³⁵ Chrix Dahl, "Om bokkunst", *Kunst i bøker* (Riksgalleriet, 1976), 3.

³⁶ Nils Jørgen Johnsen, *Døler og troll. Fra norsk illustrasjonskunsts historie* (Oslo: Forening for norsk bokkunst, 1935), 11.

³⁷ Leif Østby, "Bokkunstneren", *Skriftkultur. Et festskrift til Knut T. Giæver på 60-årsdagen 10. juni 1986* (Oslo: Universitetsforlaget AS 1986) 88.

³⁸ Vignett: "Innenfor bokfaget støter man stadig på ordet "vignett". Det kan være snakk om vignetter på første omslagsside, på tittelsiden, på frontispisen, i overkant av kapitlene, og ved slutten av kapitlene, innskutt i teksten, og ved tekstens slutt og under kolofonen, på ryggen og på fjerde omslagsside-" "Vignetten var opprinnelig et lite planteornament (vinranke) ved start eller avslutning av en tekst. Skikken med å legge inn vignetter kom inn allerede på 1500-tallet". Einar Økland, *Norske bokomslag 1880-1980*, (Oslo: Samlaget, 1996).

som vi skal se i analysen av enkelte eventyrillustrasjoner fra 1936, kan de til og med bidra til å gjøre teksten mer tidsuavhengig.

En av utfordringene en illustratør står overfor, ligger i det å treffe grunntonen i teksten, noe som selvfølgelig er avhengig av kunstnerens evne til innlevelse og inspirasjon.

Illustratøren kan også fremheve stemninger som ligger latent i teksten. Mens teksten kan fungere både med og uten bildefølge, er illustrasjonene til en viss grad avhengig av den tekstuelle sammenhengen for å gi mening. Som forfatter Jon Lykke poengterer, finner det sted en egen betydningsproduksjon i møtet mellom ord og bilde, og illustrasjonens rolle som åpner av og berikelse av teksten er avgjørende for helhetsopplevelsen.³⁹ I de tilfellene hvor tekst og bilde utfyller hverandre, kan samspillet bidra til å fortette eller intensivere leseropplevelsen. Balansen mellom illustrasjonen som et støttende element til innholdet i teksten og illustrasjonen som et forstyrrende element for leseren kan være hårfin. Ideelt sett bør illustrasjonen gi rom for videre skapende tanker i opplevelsen av teksten. Kunstneren Ørnulf Ranheimsæter sier at ”brister ethvert bånd mellom innhold og tegning, er illustrasjonen helt enkelt ikke mer noen illustrasjon.”⁴⁰ Samspillet mellom tekst og bilde er altså essensielt blant kravene til en god illustrasjon, den bør utfylle teksten samtidig som den har en estetisk funksjon og skal gi mottakeren en kunstnerisk opplevelse.

Gjengivelse og reproduksjonsteknikk

I 1920- og 30-årene var det mange aktører som diskuterte de kunstneriske krav til illustrasjoner og krav til reproduksjonsmetoder. Foreningen for norsk bokkunst var et av organene for meningsutveksling i denne perioden.⁴¹ I en artikkel fra 1940 nevner Håkon Stenstadvold tre boktyper, nemlig ”den primitive bok”, ”den profesjonelle bok” og ”den kunstneriske bok”.⁴² Ifølge ham er det kun i den profesjonelle bokkunst at hele boken betraktes som et helt kunstverk. Han er kritisk til den ”primitive” bok hvor illustrasjonene ofte er gjengivelser av en rekke uensartede tegninger og har fått en tilfeldig plassering med henblikk på teksten. Stenstadvold mener at baksiden mangler en dekorativ helhet i denne kategorien bøker. ”Her ligger det én kunstverdi i teksten, en annen i billedene, for øiet har de intet samspill. For tanken har de det riktignok: de inneholder jo samme stemningsverdier.

³⁹ Jon Lykke, *I møte mellom ord og bilde* (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2000).

⁴⁰ Ørnulf Ranheimsæter, ”Bokillustrasjonen kunstnerisk og grafisk”, *Numer10* (1990): 6–10.

⁴¹ Foreningen for norsk bokkunst, etablert 14. mai 1900 i Kristiania, endret navn i 1915 til Norsk forening for bokkunst. Foreningen sto for flere bokutgivelser i samarbeid med norske forlag, Arne Nygård-Nilssen (red.), *Forening for norsk bokkunst* (Oslo: Forening for norsk bokkunst, 1950).

⁴² Håkon Stenstadvold, *Illustrasjon av bøker*, i meddelelse nr. 17, (Oslo: Foreningen for norsk bokkunst, 1940) 3–17.

Klisjéanstaltens og trykkerens oppgave er her ene og alene å gjengi så riktig som mulig kunstnerens original.”⁴³ Sett med vår tids øyne kan denne inndelingen virke litt kategorisk, men den understreker betydningen av samarbeid i prosessen fra originaltegning til ferdig gjengivelse i bok.

Hensynet til reproduksjonsteknikken la tidligere i stor grad førende premisser for originaltegningen, og kunstneren måtte ta flere hensyn i valg av medium og tegnemåte. Den trykktekniske prosessen besto av flere ledd: grunnlaget (tegningen), det fotografiske leddet, klisjeen (trykkegrunnlaget) og selve trykkingen.⁴⁴ I de tidligste eventyrillustrasjonene ble de fleste tegningene overført til xylografi (trestikk) for å kunne gjengis som illustrasjoner.⁴⁵ I originaltegningene ble streken vektlagt nettopp av hensyn til dette. Denne prosessen stilte høye krav til xylografens dyktighet. Men allerede på begynnelsen av 1880-tallet finnes det eksempler på at den mer moderne metoden klisjéteknikk var tatt i bruk som reproduksjonsmetode, for eksempel i gjengivelsen av Theodor Kittelsens tegning til “Veslefrikk med fela” i 1883-utgaven. Klisjéteknikken ble fortsatt benyttet i 1930-årene, men på denne tiden var det offsettrykk som dominerte store deler av trykkeribransjen.⁴⁶ Det er verd å merke seg at Gyldendal til tross for dette valgte å benytte klisjéteknikken for 1936-utgavens del.⁴⁷ Knut Liestøls uttalelse, ”i denne ’norske kunstneres billedutgave’ har hensynet til illustrasjonene vært bestemmende for stoffets ordning”, tyder likevel på at illustrasjonene hadde høy prioritet i Gyldendals utgave i 1936.⁴⁸

⁴³ Stenstadvold, *Illustrasjon av bøker*, 3–17.

⁴⁴ Kjemigraf eller klisjémaker er en tidligere betegnelse på yrkesutøver som arbeidet med fremstilling av klisjeer (jfr. note 44) og trykkformer for dytrykk. Senere ble yrkesområdet slått sammen med bl.a. typografi, repromontasje og reprofotografering. Store norske leksikon, <http://snl.no/kjemigraf>.

⁴⁵ Dette kunne enten foregå manuelt ved kopiering av tegningen (speilvendt) til treplatens overflate eller fotografisk ved at treplaten ble dekket med en fotografisk emulsjon og eksponert gjennom et negativ av tegningen for deretter å skjære ut motivet for hånd. Vald Pedersen, *Xylograf F. Hendriksen 1847-1938. Mennesket og Borgeren. Reformatoren. Skribenten. Tiden omkring ham*, Forening for boghaandværk (København: Munksgaard 1963).

⁴⁶ Klisjéteknikk: ”Klisjé: trykkform for gjengivelse av bilde i boktrykk; autotypi: fotokjemiskfremstilt klisjé for gjengivelse i boktrykk av bilde med flatebaserte valørforskjeller. Originalen fotograferes gjennom t raster hvorved bildet oppløses i punkter; strekklisjé: trykkform for gjengivelse i boktrykk av bilder uten flatebaserte valørforskjeller”; Offset: plantrykk-teknikk (trykketeknikker hvor bunnmaterialet ikke er utformet som et relieff, men hvor bearbeidelsen og innfargingen er basert på kjemiske egenskaper), fortrinnsvis brukt til maskinell trykking av store opplag av så vel tekst som bilde. Sidsel Helliesen, *Norsk grafikk gjennom 100 år* (Oslo: Aschehoug, 2000), 301–305; Jakob Dreyer (1861–1952) var boktrykker og foregangsmann, men ble særlig kjent for sin innsats innen litografitykking, der han tok ut patent på en spesiell metode for tekst- og bildetrykk i offset. I 1890-årene startet han landets første klisjéanstalt hos John Griegs boktrykkeri i Bergen og i 1897 Dreyers Grafiske Anstalt i Stavanger. John G. Johnsen, *Steinene taler. Den litografiske bransjen gjennom 200 år* (Stavanger: Mesi A.s., 1998).

⁴⁷ Gyldendal var i 1927 ansvarlig for *Kunst og Kultur* som hadde en høy kvalitetsprofil når det gjaldt gjengivelseskvalitet i illustrasjonene. Her benyttet man offsettrykk eller den “dreyerske metode”, *Ibid*, 159.

⁴⁸ Knut Liestøl, etterskrift i Asbjørnsen og Moe, *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave*, bd. III (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1936), 399.

Illustrasjonene i eventyrutgaven fra 1936 er basert på originaltegninger utført med penn, blyant og lavering.⁴⁹ Enkelte av kunstnernes påskrifter på originaltegningene tyder på at samarbeidet med klisjémaker var aktivt. Sørensen har for eksempel notert følgende beskjed på en av sine tegninger: ”Må vel tages i raster, - vilde De være særlig opmerksom på å få frem det svarte i øinene og øienbrynene og de to svarte punktene i munden // auto [autoklisjé].” Andre eksempler som ”kan beskjæres efter behag, dog bør hodet være med”, ”Anbefales hr. Blauhoels [kjemigraf] kjærlige omsorg” og ”Bør kanskje tages i raster, helst i strek” bekrefter dette samarbeidet.⁵⁰ Et godt samarbeid mellom illustratør og de forskjellige aktørene i reproduksjonsprosessen var allerede fra de første illustrerte eventyrutgavene av stor betydning for resultatet.

Selv om offsetteknikken kunne gi en større grad av kunstnerisk frigjørelse enn tidligere, var mange kritiske til utviklingen. Man fryktet at bruddet i det viktige samarbeidet mellom illustratør og klisjémaker kunne resultere i at reproduksjonskvaliteten ble lidende. Dette gjenspeiles i samtidens bokanmeldelser hvor man i høy grad var opptatt av gjengivelsens kvalitet.⁵¹ Boktrykkeren Max Richard Kirste var en av debattantene som poengterte betydningen av samarbeid mellom alle leddene i prosessen, inkludert forlegger.⁵² Håkon Stenstadvolds dom over den ”moderne” teknikkens begrensninger var klar, og ifølge ham var reklamen en ”drøi overdrivelse”.⁵³ Han mente at den moderne teknikken i praksis ikke fungerte til å gjengi annet enn pennetegninger på en tilfredsstillende måte. Det er mulig at slike skeptiske innvendinger påvirket valg av trykketeknikk i gjengivelsen av 1936-utgavens illustrasjoner.

2.2. Norsk illustrasjonskunst

Slik jeg bruker begrepet i denne oppgaven startet, illustrasjonskunsten i norsk sammenheng med spredte tilfeller omkring midten av 1800-tallet. Det gikk mange år fra de første illustrerte eventyrene ble publisert i julehefter med illustrasjoner av Johan Fredrik Eckersberg (1822–1870) til det første store prosjektet med illustrerte eventyrbøker for barn ble realisert

⁴⁹ lavering: akvarell eller tusj benyttet til flatefyllende penseltegning i én eller et par beslektede fargetoner i flere valører; gouache: påført med pensel og består av limblandet, og derfor dekkende (opaque), vannfarge, jfr. Sidsel Helliesen i *Tegnekunst. Forarbeid – ferdig kunstverk*, (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1993), 17.

⁵⁰ Inv.nr.NG.K&H.B.07693; B.07716; B.07719; B.07706.

⁵¹ Eric Grate, ”Illustrerade Böcker”, *Konstrevy* 1935, 8–15.

⁵² Max Richard Kirste, *Illustrasjon av bøker*, i meddelelse nr. 17 (Oslo: Foreningen for norsk bokkunst, 1940) 18–27.

⁵³ Stenstadvold, *Illustrasjon av bøker*, 6.

på Gyldendal Forlag i København med fire bind utgitt i perioden fra 1879 til 1887.⁵⁴ I årene frem mot første verdenskrig ble det utgitt en rekke bøker med nye utvalg av eventyr og med Theodor Kittelsen som hovedillustratør.⁵⁵ For øvrig ble noen av disse utstyrt med nye illustrasjoner i 1936-utgaven av den tredje generasjonen eventyrillustratører. Med denne samlede utgaven var et betydningsfullt prosjekt i norsk illustrasjonskunsts historie fullført.⁵⁶

Praktutgaven av Snorre Sturlasons *Kongesagaer* fra 1899, med illustrasjoner av Gerhard Munthe, Erik Werenskiold, Halfdan Egedius, Eilif Peterssen, Christian Krohg og Wilhelm Wetlesen, er en milepæl innen norsk illustrasjonskunst.⁵⁷ Erik Werenskiolds illustrasjoner til Jonas Lie, *Familien på Gilje*, utgitt i 1903, er et tidlig høydepunkt innen illustrasjon av norsk skjønnlitteratur.⁵⁸ I tillegg kommer de dekorative kunstbøkene med Gerhard Munthe og Thorolf Holmboe som sentrale kunstnere.⁵⁹ Nordahl Rolfsens leseverk, *Lesebok for folkeskolen*, utgitt første gang 1892–1895, ble revidert for tredje gang og utgitt i perioden 1926–1929 med flere nye illustrasjoner av blant andre Per Krohg, Alf Rolfsen og Henrik Sørensen.⁶⁰ Enkelte av disse illustrasjonene ble gjenbrukt i eventyrutgaven i 1936.⁶¹ Kunsthistorikeren Henrik Grevenor trekker en linje fra Henrik Sørensen og Per Krohg tilbake til 1880- og 1890-årenes bokutsmykninger med Erik Werenskiold og Gerhard Munthe som foregangsmenn.

Den illustrerte bok ble båret frem av 80-årenes kunstnergenerasjon. Fremfor alt av Erik Werenskiold og Gerhard Munthe. Med deres og andres tegninger til Folkeeventyrene og Snorre blev det klassiske grunnlaget skapt for senere norsk illustrasjonskunst. Selv om de efterfølgende kunstnere ikke på nogen vis hverken bevisst eller ubevisst direkte har holdt sig i deres spor, er det nettopp disse to kunstnere vi kan føre opprinnelsen tilbake til.⁶²

Illustrasjonskunsten står sentralt i norsk tegnekunsts historie, også i mellomkrigsårene. Fra 1933, med unntak av krigsårene 1941–1944, ble illustrerte bøker i Norge årlig vurdert av en jury. Etter krigen ble dette arbeidet organisert av Den norske Arbeidskomité for Nordisk

⁵⁴ Illustrasjoner i *Juletræet for 1850, En Samling af norske Folke- og Børne-Eventyr* fortalt af P. Chr. Asbjørnsen (Christiania, 1850); *Juletræet for 1851, Norske Eventyr og Folke-sagn* fortalt av P. Chr. Asbjørnsen (Christiania, 1851); *Juletrøld, udvalgte Folke- og Børne-eventyr*, (Christiania, 1851); *Juletræet for 1852, Nogle norske Folkesagn i Erindringer af P. Chr. Asbjørnsen* (Christiania, 1852); informasjon om utgavene jfr. note 3.

⁵⁵ Informasjon om utgavene jfr. note 3.

⁵⁶ Asbjørnsen opplevde ikke mens han var i live å få se sin store plan om en *samlet* illustrert utgave virkeliggjort. Dette skjedde først i 1936 med Gyldendals *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave*.” Hagemann, *De tegnet for barna*, 53.

⁵⁷ Snorre Sturlason, *Kongesagaer* (Kristiania: J.M.S. Stenersen forlag, 1899).

⁵⁸ Jonas Lie, *Familien på Gilje*, (København: Gyldendal, 1903).

⁵⁹ *Draumkvædet. Et digt fra Middelalderen*. Tekst red. av Molkte Moe. Illustrert av Gerhard Munthe (Kristiania: Forening for norsk bokkunst, 1904); Thorolf Holmboe, *En sjøfugl* (Bergen: John Fredriksons forlag, 1896).

⁶⁰ Nordahl Rolfsen, *Læsebog for folkeskolen*, første utgivelse i fem bind (Kristiania: Jacob Dybwad Forlag, 1892–1895).

⁶¹ Jfr. kapittel 3.4.

⁶² Henrik Grevenor, *Utstillingen av norsk bokkunst, boktrykk, bokbind* (Stockholm: Nationalmuseum, 1934), innledning.

Bokkunst som betraktet illustrasjoner med kunstnerisk egenverdi som en viktig del av norsk kulturarv. Komiteen så potensialet som lå i illustrerte bøker som et av de medier norsk kunst kan spres gjennom, og slik bli et kulturelt felleseie.⁶³

Generelt ble det produsert flere bøker for en bredere målgruppe i 1920-årene enn hva som var vanlig tidligere. Såkalte praktutgaver og eksklusive bøker ser ut til å måtte vike plassen for mindre påkostede bøker. Det var like fullt en betydelig aktivitet innen bokillustrasjonskunsten. Perioden kulminerte med illustrasjoner av en rekke klassiske skjønnlitterære bøker, for eksempel Henrik Sørensens illustrasjoner til Bjørnstjerne Bjørnsons *Bondefortellinger* (1929) og Chrix Dahls tegninger til Bjørnsons *Tyrolersangen* (1932). Frøydis Haavardsholm var også en sentral aktør innen bokillustrasjon i disse årene blant annet med illustrasjoner til flere liturgiske bøker til den norske kirke og til Hans Henrik Holms *Jonsok-natt* (1933). Per Krohgs illustrasjoner til Knut Hamsuns *Benoni* (1933), Reidar Aulies tegninger til Ingeborg Refling Hagens *Jeg har møtt en engel* (1934), Willi Midelfarts tegninger til Arne Garborg, *Bondestudentar* (1934), Håkon Stenstadvolds trestikk til Knut Hamsuns *Victoria* (1935) og Olaf Willums tresnitt til *Norske Folkeviser* (1936) utgjør andre høydepunkter i periodens illustrasjonskunst. Ridley Borchgrevinks tegninger til et utvalg eventyr i *Huldreeventyr*, utgitt på Aschehoug forlag i 1934, kan i illustrasjonshistorisk sammenheng ses som et forspill til den aktuelle 1936-utgaven. Mittet & Co publiserte også en versjon, P.Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe, *Norske folkeeventyr*, i 1936 med illustrasjoner av William Lunden, og Damms forlag kom med en utgivelse av *12 eventyr fra Asbjørnsen og Moe* med illustrasjoner av Chrix Dahl i 1936. Denne ble omtalt som en billig folkeutgave i *Aftenposten*.⁶⁴ Tegnere som Tore Deinboll, Kaare Espolin Johnson, Olav Mosebekk og Borghild Rud var tilknyttet *Magasinet for alle* som illustratører i 1930-årene, og gjennom dette arbeidet hadde de en viktig posisjon i mellomkrigstidens illustrasjonskunst.⁶⁵

Selv om ulike typer bøker og tekster ble illustrert, er det ingen tvil om at folkeeventyrene har dominert de første 60–70 årene av norsk illustrasjonskunsts historie.⁶⁶ De var selvfølgelig med i Riksgalleriets representative mønstring av norske bokillustrasjoner

⁶³ ”Alle bøker er viktige når de har noe å meddele. Men noen bøker holder en håndverksmessig kvalitet som skiller dem fra det ordinære. Når illustratør, grafisk formgiver, setter, reprograf, trykker og bokbinder har samvirket til å lage et enhetlig produkt som utnytter mulighetene som ligger i materialene som anvendes, da er det bokkunst.”, *Norske illustrerte bøker 1933-1983*, katalog ved Den norske Arbeidskomité for Nordisk Bokkunst (Oslo: Universitetsbiblioteket, 1984) forord.

⁶⁴ Usignert, *Aftenposten*, 16.1.1936.

⁶⁵ *Arbeidermagasinet*, fra 1929 *Magasinet for alle*. Illustrert ukeblad som utkom i perioden 1927–1970. Vigdis Wolden, ”Arbeidermagasinet/ Magasinet for alle” i *Tegnerne i Arbeidermagasinet/ Magasinet for alle* (Drøbak: Avistegnernes Hus, 2011), 4–11.

⁶⁶ Arnt Bryde Sundseth og Alf C. Melhus, *Norsk illustrasjonskunst 1850–1950* (Oslo: Forening for norsk bokkunst, 1952), X.

gjennom nærmere 100 år produsert i 1976.⁶⁷ Asbjørnsen og Moes samlede eventyr er ifølge forfatteren Sigurd Hoel ”det norske litterære verk fra de siste hundre år som har hatt den mangfoldigste og den største *samlede* betydning – for norsk diktning og forskning, for norsk nasjonalfølelse og selverkjennelse, ja, til og med for norsk praktisk dagligliv”.⁶⁸ Selv om Hoel ikke presiserer det, er det rimelig å anta at han inkluderer illustrasjonene i sin vurdering.

2.3. Paralleller innen europeisk tradisjon

De eldste norske eventyrillustratørene hentet i stor grad inspirasjon fra tysk og dansk illustrasjonskunst. Erik Werenskiold og Theodor Kittelsen var også påvirket fra dette hold, både gjennom direkte erfaring fra München-opphold og indirekte gjennom sine eldre kolleger. Werenskiold løsrev seg imidlertid ganske snart fra sine forgjengere og var klar på at han ville søke inspirasjon i norsk kultur og folkeliv. Hans bevisste forhold til dette la mange av premissene for den videre visualiseringen av eventyrene. Kittelsen hadde et nært forhold til norsk natur og var i tillegg dypt rotfestet i sin egen eventyrverden.

Helt frem til slutten av 1890-årene var norsk bokproduksjon i sterk grad avhengig av økonomiske og håndverksmessige ressurser i København. Dette gjaldt så vel forlags- som trykkerivirksomhet. Forbindelsen til dansk bokproduksjon preget til en viss grad 1920-årene, men fra da av var oppmerksomheten innen norsk bokkunst i høyere grad rettet mot svensk og fransk illustrasjonskunst.⁶⁹

I arbeidet med eventyrillustrasjonene kan så vel samtidens kulturliv generelt som utstillinger, omtaler og aktuelle debatter ha gitt Per Krohg, Henrik Sørensen, Alf Rolfsen og Dagfin Werenskiold direkte og indirekte impulser. Det ble arrangert flere utstillinger. I november 1928 ble det holdt en utstilling av moderne svensk bokkunst i Oslo som et samarbeidsprosjekt mellom Nationalmuseum og Kunstindustrimuseet i Oslo; vinteren 1931–1932 ble utstillingen ”Arts et Métiers Graphiques” vist i Paris, en internasjonal bokutstilling hvor også Norge var representert; i 1932 var den norske avdelingen (ca. 100 bøker) i utstillingen av bokkunst i byens bibliotek i Praha sammensatt under hensyn til at den skulle kaste lys over norsk vitenskap, litteratur og kunst; våren 1932 ble utstillingen ”Franske

⁶⁷ *Kunst i bøker*, Riksgalleriet utstilling av bokillustrasjoner (Oslo:1976). Utstillingen var laget i samarbeid med Nasjonalgalleriets Kobberstikksamling og basert på utlån herfra inkludert et utvalg illustrasjoner til folkeeventyrene, også noen fra 1936-utgaven. Utstillingen ”vandret” i fire år.

⁶⁸ Sigurd Hoel, ”Eventyrene våre” (1940) i *Tanker fra mange tider*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1948), 621.

⁶⁹ Harry Fett, ”Fransk bokkunst og norsk”. Foredrag i Norsk forening for bokkunst, *Kunst og Kultur* 18 (1932), 129–154; Grevenor, *Utstilling av norsk bokkunst, boktrykk, bokbind*, 9-15; Thor Kielland, ”Har norsk bokkunst et ansikt? Noen betraktninger efter den norske bokkunstutstilling i Stockholm 1934”, *Kunst og Kultur* 21 (1935): 25–46.

illustrerte bøker” vist i Nasjonalgalleriet og i 1934 ”Norsk bokkunst, boktrykk og bokbind” i Stockholm.⁷⁰

Som en kritisk bemerkning til kvalitetsnivå og manglende fellespreg i norsk bokkunst er det interessant å nevne Sidsel Helliesens vurdering fra 1986: ”Hverken håndverksmessig eller kunstnerisk er det etablert noe bemerkelsesverdig kvalitetsnivå eller felles egenart slik tilfellet er ikke bare i fransk, engelsk og tysk, men også i svensk og dansk boktradisjon. Det er betegnende at selv ikke de betydeligste forlagenes utgivelser har et gjenkjennelig preg”.⁷¹ En tilsvarende situasjon synes å ha vært gjeldende også i et større historisk perspektiv. Ser man nærmere på hvilke linjer som ble knyttet til andre lands illustrasjonskunst i samtidens debatter, omtaler og tidsskrifter er det primært Sverige, Danmark og Frankrike som nevnes. Thor Kielland, Kunstindustrimuseets direktør, uttalte i forordet til utstillingskatalogen i 1928 at det i Norge var interesse og beundring for det målbevisste arbeidet som nabofolket hadde nedlagt i bokhåndverket. Han karakteriserer den svenske stilen som egenartet – ”en stil som forener gammel tradisjon med det mest levedyktige i moderne tid”.⁷² Han har også et håp om at utstillingen vil virke stimulerende på norsk aktivitet. Föreningen för bokhandverk ble grunnlagt i 1900, samme år som Foreningen for norsk bokkunst ble stiftet. Danmarks Forening for Boghaandværk ble stiftet i 1888. I følge Kielland har man i Norge “med stigende interesse og beundring sett hvordan det svenske forlaget Bonnier spesialiserte seg på blant annet rikt utstyrte illustrasjonsverk og engasjerte mange av de yngre kunstnerne som bokillustratører”.⁷³ I forordet til utstillingskatalogen i 1934 fremhever imidlertid Axel Gauffin, ved Nationalmuseum i Stockholm, den norske bokkunsten som selvstendig og egenartet, og han mener at den bygger på betydelig kraftigere effekter enn de som kommer til syne i svensk bokkunst. Han konkretiserer ikke, og uttalelsen kan nok først og fremst tolkes som vertens generøse hilsen til de norske gjestene når han ønsker norsk bokkunst velkommen til Stockholm på denne måten. Nasjonal egenart, så vel i Norge som i Sverige, blir fremhevet som en ressurs i både Gauffins og Kiellands forord i 1934.⁷⁴ I 1930-årene hadde det svenske tidsskriftet *Konstrevy* en fast spalte med omtale av utstillinger i Oslo, noe som vitner om

⁷⁰ *Aftenposten*, 19.1.1932; *Aftenposten*, 18.1.1932; Om norsk bokkunst i Stockholm: ”fylt av ungdom og djervhet; eksperimentelle trekk, men betoner mangel på tradisjon i den norske bokkunsten, noe som gir den moderne svenske bokkunsten en sobrere og strengere stil”, *Aftenposten*, 4.5.1934; Jeg har ikke støtt på dokumentasjon som bekrefter at de fire kunstnerne besøkte noen av disse utstillingene, men i og med at de ble omtalt i aviser og tidsskrifter, er det sannsynlig at kunstnerne har sett eller var kjent med enkelte av disse.

⁷¹ Sidsel Helliesen, ”Omslagstegneren”, *Skriftkultur. Et festskrift til Knut T. Giæver på 60-årsdagen 10. juni 1986* (Oslo: Universitetsforlaget AS 1986): 100.

⁷² Thor Kielland, *Udställning av modern svensk bokkonst i Kunstindustrimuseet i Oslo*, (Kunstindustrimuseet, Oslo og Nationalmuseum, Stockholm 1928), forord.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Dette vil jeg komme nærmere inn på i kapittel 4.

interesse og et aktivt forhold til nabolandene. ”Oslokrönika” inneholdt tekster skrevet av norske kunsthistorikere som Sigurd Willoch, Reidar Kjellberg og Leif Østby.⁷⁵ *Konstrevy* hadde en tilsvarende omtale av kunstlivet i Danmark i spalten ”Köpenhamnskrönika”. Det ser ikke ut til at man i *Kunst og Kultur* i tilsvarende grad var opptatt av hva som skjedde på utstillingsfronten i nabolandene. Her hadde man en fast spalte som omtalte aktuelle utstillinger i Oslo, men det var kun sporadisk at man omtalte utstillinger i andre land.⁷⁶ I forbindelse med fenomenet ”nasjonalt særpreg”, kan søkelyset også rettes mot nabolandene. Det kan for eksempel synes som om det i Sverige rådet parallelle tanker. I *Konstrevy* omtales illustratøren Albert Engström som den som har lært det svenske folk å le på svensk, og man var opptatt av å treffe den svenske folkehumoren.⁷⁷

Innen dansk illustrasjonskunst vektla man i stor grad tradisjonens betydning for 1900-tallets tegnere, og hvordan fortiden som åndsform hadde gyldighet i samtiden.⁷⁸ En tilsvarende tankegang synes å ha preget holdninger i Norge. Samtidig foregikk det en gjensidig påvirkning i nordisk sammenheng.⁷⁹ Det snakkes om en revitalisering av den ”kulturelle skandinavismen” etter 1. verdenskrig.⁸⁰ Det var en rekke svensker blant kunstnerne i København i 1920-årene, og Per Krohg og flere av de andre norske kunstnerne var også aktive i miljøet her.

En annen sentral aktør i Norge var kunsthistoriker og riksantikvar Harry Fett, som i et leserbrev i *Aftenposten* februar 1935 trekker en parallell til fransk bokkunst og politikk i forbindelse med kåringen av årets vakreste bøker i Norge: ”Arbeidet for norsk bokkunst er altså å tjene norske interesser og øke norsk indflytelse.”⁸¹ Fetts engasjement kom også til

⁷⁵ Sigurd Willoch, ”Oslokrönika”, *Konstrevy*, XII (1936), 60–61; Reidar Kjellberg, ”Oslokrönika”, *Konstrevy*, XII (1936), 95–96, 164–165, 197–200; Leif Østby, ”Norske eventyrillustrasjoner”, *Konstrevy*, XII (1936), 179–183.

⁷⁶ *Kunst og Kultur*, 22–24 (1936–1938).

⁷⁷ *Konstrevy*, V (1929), Hasse Z, hefte 1, 32.

⁷⁸ ”Tvert imot lever fortiden i hans bogsider [Povl Christensen – fornyer av dansk bokkunst], ikke som et spøkelse manet frem af en lukket grav, men som en åndsform, der stadig har gyldighed.” Walter Schwartz, *Dansk Illustrationskunst fra Valdemar Andersen til Ib Andersen* (København: Carit Andersens Forlag, 1949), 164.

⁷⁹ ”For tydeligt turde det være, at den [utviklingen] har haft en dominerende dansk, eller, om man vil, nordisk bevægelsesretning. I dette århundredes første halvdel dirigert af brødrene Skovgaard og de norske tegnerne omkring Snorres kongesagaer og Asbjørnsen og Moe’s folkeeventyr, og endelig af Larsen Stevns, Aksel Jørgensen, Johs. Larsen og ikke mindst, men mest upåagtet af Kongstad Petersen. (...) påvirkninger sydfra – fra fransk bogillustration først og fremmest”, Ernst Clausen (red.), *Billedet i Bogen* (København, Grafisk Cirkel 1961), 3–4.

⁸⁰ ”... skandinavisme, bevegelse som oppstod ved midten av 1800-tallet og som arbeidet for et nærmere kulturelt og praktisk samarbeid mellom de tre skandinaviske land.”; ”Derimot begynte samarbeidet på en rekke andre felter – økonomi, kultur, sosialpolitikk, lovgivning – å skyte fart. En verdifull kraft her var Foreningen Norden, som ble stiftet i 1919.” Store norske leksikon, (oppført 1.9.2010); Hanne Abildgaard. ”Tidlig modernism”. *Ny dansk kunsthistorie*, bd. 6 (København: Fogtdal 1994).

⁸¹ *Aftenposten*, 9.2.1935.

uttrykk i hans indignasjon over at norsk bokkunst ble tildelt lite ros i forbindelse med en stor dekorativ internasjonal utstilling i Paris i 1925. Frøydis Haavardsholm ble imidlertid trukket frem som et hederlig unntak. Fett poengterer i *Kunst og Kultur* i 1932 at vi ikke må glemme fransk bokkunsts fortrinn med sin lange og verdifulle historie tilbake til middelalderen, og han spør om ikke ”vi i likhet med de store nasjoner kunne gi vår litteraturs hovedverker et helt kunstnerisk utstyr?”⁸² Frankrikes sterke posisjon innen kunsthivet gjenspeiles også innen bokillustrasjonsfeltet. Også i mellomkrigstiden ble franskmennene oppfattet som overlegne, særlig når det gjaldt eksklusive illustrerte bøker og styrken de representerte innen estetiske, menneskelige og økonomiske ressurser.⁸³ Per Krohg var bosatt i Frankrike i perioden 1897–1930, og Alf Rolfsen oppholdt seg der i 20-årene og i 1933.⁸⁴ Henrik Sørensen, som var som veteran å regne når det gjelder Paris, besøkte både Frankrike, Danmark og Sverige i mellomkrigstiden, og Dagfin Werenskiold studerte i Paris i begynnelsen av 1920-årene.⁸⁵ I Tyskland ble det produsert mange illustrerte bøker, men sammenlignet med Paris etter første verdenskrig betraktet man Tyskland som en provins i denne sammenheng.⁸⁶

Relevante bokutgivelser

I svensk bokverden var det en økt interesse for illustrerte bøker og en satsning på nye opplag av klassikere med nye illustrasjoner i 1920- og 30-årene. Bonniers forlag var en sentral aktør. Det bokkjøpende publikum var i vekst, og dette stimulerte en allmenn kulturinteresse inkludert etterspørsel etter klassikeropplag. For eksempel ble Voltaires *Candide* illustrert i flere land, også i Norge.⁸⁷ Kunsthistoriker Gregor Paulsson fremhevet hvordan man i Sverige de siste ti-årene hadde ”sett ett stort antal svenska och utländska författare omtryckas i fina upplagor och för illustrering av dessa ha begåvade yngre konstnäre gått inn.”⁸⁸ Blant utvalgte bøker (totalt 336) på utstillingen av norske illustrerte bøker i Stockholm i 1934 finner man følgende: Jørgen Moe, *I Brønden og Tjærnet*, Bjørnstjerne Bjørnsons *Bondefortellinger*, begge illustrert av Henrik Sørensen, Bjørnsons *Tyrolersangen* med omslag og illustrasjoner av Chr. Dahl, Asbjørnsens *Huldre-eventyr* illustrert av Ridley Borchgrevink, Hans Henrik

⁸² Fett, ”Fransk bokkunst og norsk”, 129–154.

⁸³ Monroe Wheeler (red.), *Modern Painters and Sculptors as Illustrators* (New York: Museum of Modern Art / Skira, 1936). Han framhever blant andre Maurice Denis, Paul Gauguin, Aristide Maillol, Pierre Bonnard, Pablo Picasso og Henry Matisse.

⁸⁴ Per Krohg illustrerte Maurice Bedel, *Jérôme 60° latitude nord. Illustrée de nombreuses aquarelles par Per Krohg* (Paris: Librairie Gallimard, 1929).

⁸⁵ *Norsk Kunstnerleksikon*, (red. Knut og Stephan Tschudi-Madsen) (Oslo: Universitetsforlaget, 1982–1986).

⁸⁶ Wheeler, *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, 50.

⁸⁷ Chr. Dahl illustrerte F.M.A. de Voltaires *Candide* eller *Optimismen* (Trondheim: F. Bruns Bokhandels Forlag, 1946).

⁸⁸ Gregor Paulsson, ”Kurt Jungstedt som illustratör”, *Konstrevy* III (1927), 3–9.

Holm *Jonsok-natt* illustrert av Frøydis Haavardsholm og Knut Hamsuns *Benoni* illustrert av Per Krohg.⁸⁹ Konservator ved Kobberstikk- og håndtegningsamlingen Eli Ingebretsens bok om norsk tegnekunst ble utgitt i 1932 i forbindelse med 50-årsjubileet for Kobberstikk- og håndtegningsamlingens innlemmelse i Nasjonalgalleriet.⁹⁰

Illustrasjonene til Hans Christian Andersens (1805–1875) eventyr, kan kanskje betraktes som en parallell til Asbjørnsen og Moe-illustrasjonene i Norge. De representerer en tradisjon med en lang rekke etterkommere etter Vilhelm Pedersen (1820–1859) og Lorenz Frølich (1820–1908) som i Danmark betraktes som de klassiske tegnerne.⁹¹ H.C. Andersens eventyr ble også utgitt flere ganger i Norge, blant annet i 1926 og 1927 med illustrasjoner av Arnold Thornam.⁹² Han hadde tidligere illustrert norske utgivelser av Brødrene Grimms eventyr. Dessuten ble det i 1920-årene gitt ut en rekke illustrerte bøker med eventyr fra andre land.⁹³ I Sverige kan det synes som om illustrasjoner til Carl Michael Bellmans (1740–1795) *Fredmans epistlar*, med flere kunstnergenerasjoners illustrasjoner fra Johan Tobias Sergel (1740–1814) til Yngve Berg (1887–1963) i 1930-årene, har hatt en tilsvarende sentral posisjon som de illustrerte eventyrene i Norge. Ivar Arosenius' (1878–1909) og Carl Larssons (1853–1919) illustrasjoner til svenske “folksagor” synes ikke å ha hatt noen direkte oppfølgere i mellomkrigstiden. Generelt kan man anta at franske illustrerte bøker var en viktig kilde for inspirasjon og impulser, og som relevante eksempler her kan nevnes illustrasjoner til antikkens greske dikter Æsops fabler og til Jean de la Fontaine's (1621–1695) fabler.

⁸⁹ (Oslo: Aschehoug & Co, 1928); (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1929); Foreningen for norsk bokkunst 1932; (Oslo: Aschehoug & Co, 1934); (Oslo: Aschehoug & Co, 1933); (Oslo: Foreningen for norsk bokkunst hos Gyldendal Norsk Forlag, 1933).

⁹⁰ Jfr. kapittel 4.1.

⁹¹ Pedersens illustrasjoner utkom første gang i 1849, Frølichs i årene 1867–1874. *Weilbach. Dansk kunstnerleksikon*, bd. 6 og 2, hovedred. Sys Hartmann (København: Munksgaard, 1994–1997).

⁹² H.C. Andersen, *Eventyr* (Oslo: Mittet & Cos Forlag, 1926/ 1927) med illustrasjoner av Arnold Thornam.

⁹³ Eivind Nielsens illustrasjoner til *Eventyrboken. Samling av eventyr fra forskjellige land* (Oslo: N.W. Damm & Søn, 1922). Islandske og engelske eventyr med illustrasjoner av Joachim Grøgaard: *Slåttekaren. Islandske eventyr* (Oslo: Aschehoug, 1926); *De tre små grisene. Engelske eventyr* (Oslo: Aschehoug, 1927); *Lat-Hans. Engelske eventyr* (Oslo: Aschehoug, 1928).

KAPITTEL 3 ANALYSE

3.1. De klassiske eventyrillustrasjonene

Den første illustrerte eventyrutgaven ble utgitt i 1879. Året før fikk Erik Werenskiold i oppdrag av P. Chr. Asbjørnsen å illustrere noen av folkeeventyrene. Werenskiold var 21 år og nettopp kommet hjem fra Kunstakademiet i München. Naturlig nok kan man finne spor etter påvirkning fra tysk kunst i de tidligste tegningene hans, for eksempel i en av illustrasjonene til ”Gjete kongens harer” [ill. 3], hvor klesdraktene ikke er typisk norske, og hvor påskriften ”Efter Schneider” refererer til kollegaen August Schneider som nettopp strevde med å frigjøre seg fra det tyske preget og knytte an til norsk kultur.⁹⁴ Werenskiold fant inspirasjon til mange av eventyrtegningene sine i tradisjonsrike norske bygdemiljøer som Heidal, Vågå, Lom og Gvarv.⁹⁵ Her så han ikke minst mange av de mennesketypene som han brukte som modeller for skikkelsene i eventyrene, og sammen med den typiske topplua går telemarksdrakter igjen i mange av illustrasjonene hans [ill. 4].⁹⁶ Studieturene rundt om i landet inspirerte ham, og han var som nevnt opptatt av å gi illustrasjonene en norsk tilhørighet. Humor, fantasi og følsomhet for miljøskapende virkemidler er karakteristiske trekk ved eventyrtegningene hans. Samtidig som mange av Werenskiolds tegninger er fantasirike, så har de fleste – i sterkere grad enn Kittelsens motiver – en tydelig forankring i en realistisk miljøbeskrivelse [ill. 5].

Theodor Kittelsen ble involvert i arbeidet med illustreringen av folkeeventyrene da Asbjørnsen var i beit for flere tegninger til de påfølgende eventyrbøkene etter 1879-utgaven. Erik Werenskiold, som anbefalte Kittelsen, kjente ham godt fra felles studieopphold i München i 1870-årene. Han hadde nok ikke minst Kittelsens fantastiske og burleske idéverden i tankene da han foreslo ham som illustratør for Asbjørnsen.⁹⁷ Sommeren 1882 bodde Kittelsen og Erik Werenskiold i nærheten av hverandre utenfor Kragerø. Her samarbeidet de om Kittelsens første eventyrtegninger. Den tette, fine pennestreken i Kittelsens tidligste illustrasjonene viser at han var inspirert av kollegaen [ill. 6]. Tegningene hans, som i høy grad preges av humor og burleske elementer, representerer samtidig det irrasjonelle og fantastiske i sterkere grad enn Werenskiolds bidrag.

⁹⁴ Erik Henning Edvardsen, *Kvitebjørn Kong Valemon 1. Gerhard August Schneider – arkitekten bak norske eventyrillustrasjoner* (Oslo: Norsk Folkeminnelag/ Aschehoug 2005), 96.

⁹⁵ Leif Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller* (Oslo: Dreyer 1977), 29–87.

⁹⁶ Kari Carlsen, *Erik Werenskiold på Gvarv* (Gvarv: Kunstnerhuset/ Sauherad: Evjutunet, 2000), 7.

⁹⁷ Leif Østby, *Theodor Kittelsen* (Oslo: Dreyer 1975), 23–49.

Kittelsens nifse troll ser nærmest ut som om de er vokst direkte ut av naturen [ill. 7]. Det fortelles at Asbjørnsen ikke var udeelt positiv til enkelte av Kittelsens tegninger. Han mente at noen av trollene var for skremmende for barn, og det førte til at flere av tegningene ble skiftet ut.⁹⁸ Mens Werenskiold etter hvert ble opptatt med andre kunstneriske oppgaver og ga seg som eventyrillustratør, så fortsatte Kittelsen å visualisere eventyrverdenen hele livet. Noen av Kittelsens tegninger fra 1907 til 1910 regnes blant de såkalt klassiske eventyrillustrasjonene [ill. 8].

3.2. Bokutgaven fra 1936 og dens “bokhistorie”

Bokverket betraktes som en fullførelse av Asbjørnsen og Moes store eventyrprosjekt. Det at 1936-utgaven var en slags oppfølger av utgavene fra perioden 1879 til 1887, hvor tredje bind representerte det nye, mens de to første bindene innebar gjenbruk av et velkjent materiale, kan i seg selv ses som et bindeledd mellom tradisjon og fornyelse eller en videreføring av tradisjonen. I samtiden ble 1936-utgaven betraktet som en praktutgave. Ved forlagets 25-års jubileum i 1950 ble den samlede eventyrutgaven omtalt som ”komplett i tre staselige bind, gjennomillustrert av Norges beste tegnere gjennom halvhundre år”, hvilket sier noe om samtidens oppfatning av kvalitet og estetikk.⁹⁹ I anledning 100 års jubileet for Asbjørnsen og Moes innbydelse i avisen *Constitutionen* hvor de søkte illustratører til eventyrene, utga Gyldendal i 1940 den første samlede folkeutgave av eventyrskatten.¹⁰⁰

De eksemplarene jeg har sett på har til dels forskjellige innbindinger.¹⁰¹ Hvorvidt dette skyldes at forlaget sto for innbindingen eller private innbindinger har jeg ikke gått nærmere inn på. Eksemplaret i Nasjonalmuseets bibliotek har permer med overtrykk i sort og grått marmoreringsmønster. Gulltrykket på ryggen gir et litt eksklusivt inntrykk og skiller seg ut fra det øvrige materialet [ill. 1].¹⁰² Formatet er 28,5 x 20,5 cm med et satsspeil på 22,5 x

⁹⁸ I følge Østby gjaldt dette blant andre tegningen til ”Askeladden som kappåt med trollet” og tegningen av presten og trollene til ”Gullfuglen”, Østby, *Theodor Kittelsen*, 24.

⁹⁹ Knud Lassen (red.), *Festskrift til Harald Grieg. Ved 25-års jubileet for Gyldendal Norsk Forlag* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1950), 182–183.

¹⁰⁰ Jubileumsutgaven ble også kalt folkeutgave. *Aftenposten*, 23.2.1940: P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe, *Samlede eventyr. Jubileumsutgave 1840–1940* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1940). I tre bind, A5-format.

¹⁰¹ 1936-utgaven ble først utgitt som hefter, totalt 32, som utkom hver fjortende dag. Som vanlig kunne man abonnere på heftene for til slutt å få verket innbundet. *Aftenposten* 19.5.1936: de 10 første heftene (tilsvarer bind II, men utgitt først) omtales som ”en staselig bok i vakkert rødt skinnbind.” I forlagets forord/ reklame for bokverket i bind II heter det at “når subskripsjonen er avsluttet vil verket foreligge i tre statelige skinnbind utført efter tegning av Sverre Pettersen. Komplett innbundet blir prisen for hele verket 32 kroner. Der er anledning til å få innbinding inkludert i subskripsjonen. Prisen pr. hefte blir da 1 krone”.

¹⁰² Beskrivelsen tilsvare Nasjonalmuseets eksemplar av bokverket. Nasjonalbibliotekets eksemplar har rygg og hjørner i grønt skinn mens permene er trukket med et brunt tekstilstoff. Det har pr. d.d. ikke lyktes å komme

14,5 cm. Pagineringen er øverst til venstre, og eventyrets tittel er trykket med versaler midtstilt øverst på hver side, bortsett fra på sidene med helsides illustrasjoner. Normalsidenes struktur veksler mellom helsider med tekst (én kolonnes bredde) og kombinasjon av tekst og illustrasjoner i varierende størrelse. Alle er symmetrisk plassert med tilsvarende bredde som satssiden, bortsett fra noen få unntak hvor de utgjør en del av tekstkolonnen [ill. 9]. Det finnes også noen få vignetter [ill. 10] og én sirkelformet illustrasjon [ill. 11]. En stor del av illustrasjonene har konturramme, mens noen “flyter fritt” på siden. Det er titteltekst under alle illustrasjonene bortsett fra vignettene og illustrasjonene som er plassert før eventyrets tittel.

Originaltegningenes format i 1936-utgaven er stort sett utført i forhold 3:2 mot de trykte illustrasjonene, og som beskrevet tidligere er tegningene utført med noe variasjon innen tegnemediets teknikker. Man har i rimelig grad truffet likheten med originaltegningene i de trykte versjonene, men illustrasjonene er preget av en viss flathet, noe den glatte papirtypen er med på å forsterke [ill. 12 og 13]. I utgavene fra 1879 til 1887 ble de fleste av originaltegningene utført i størrelsesforhold 1:1. Dette ble gjort av hensyn til reproduksjonsteknikken. Ved gjenbruk av de klassiske illustrasjonene i 1936-utgavens bind I og II har man derimot i stor grad benyttet originaltegningene som grunnlag for klisjétrykk. Det at en stor del av de klassiske originaltegningene var tilgjengelige for fotografering i Nasjonalgalleriet, gjorde det realiserbart å benytte disse som grunnlag for reproduksjonene i 1936.¹⁰³ Her er det altså tatt hensyn til kvalitetsaspektet, i motsetning til mange av eventyrutgavene fra senere år hvor illustrasjonene er trykket på grunnlag av de eldre *trykte* illustrasjonene istedenfor originaltegningene, noe som fører til at strekene gror igjen og den ønskelige skarpheten uteblir. Den samlede eventyrutgaven ble trykket i et opplag på 10 000 eksemplarer.¹⁰⁴ Sammenlignet med andre bokverk utgitt på Gyldendal forlag i årene omkring 1936 var dette gjennomsnittlig opplagstall for forlagets ulike utgivelser.

over noe eksemplar i rødt skinnbind. Verken Nasjonalbibliotekets, Nasjonalmuseets eller tilgjengelige eksemplar i byens antikvarier har omslag. Omslag vises heller ikke på fotografi i *Festskrift til Harald Grieg. Ved 25-års jubileet for Gyldendal Norsk Forlag*, 182–183.

¹⁰³ Avtale med Gyldendal om fritt å kunne bruke originaltegningene fra 1936 til reproduksjonsformål, jfr. brev, Nasjonalgalleriets journalarkiv, 1936. Man kan anta at også de klassiske illustrasjonene som befant seg i museets samling ble benyttet som reproduksjonsgrunnlag når det skulle utgis en ny samlet eventyrutgave. Som eksempel på unntak kan nevnes eventyret “Fiskersønnene” hvor Kittelsens maleri er benyttet istedenfor tegningen av Sjøtrollet samt noen få eksemplarer på at den trykte illustrasjonen fra 1879 er brukt som underlag. Dette gjelder for det meste tegninger som ikke var i Kobberstikk- og håndtegningsamlingen.

¹⁰⁴ Lassen, “De tørre tall” i *Festskrift til Harald Grieg*, 144.

3.3. Illustrasjonsoppdragets mandat

Asbjørnsen var i aktiv kommunikasjon med de eldste kunstnerne og sannsynligvis den som langt på vei definerte oppdraget kunstnerne den gang fikk.¹⁰⁵ Alt tyder på at Knut Liestøl hadde en aktiv rolle i oppdraget i 1930-årene.¹⁰⁶ Gyldendals forord indikerer at bevisstheten om de klassiske illustrasjonene var sterkt til stede, og at rammen for oppdraget var klart formulert:

Det er denne dobbeltstrengede tradisjon, på den ene side det stedfestede og virkelighetsnære, på den andre siden det irrasjonelle og fantastiske, som de fire nye illustratører, Per Krohg, Alf Rolfsen, Henrik Sørensen og Dagfin Werenskiold, hver på sitt vis søker å føre videre. Også de har dradd vidt omkring i Norges land for å finne inn til stoffet. Der finnes blant deres tegninger skildringer fra Vinje og Setesdal, fra Nordmarka og Ringerike, fra Heidal og Lom. Men også fra de trakter som bare eventyret selv vet veien til.¹⁰⁷

Forordet viser at det lå en relativt sterk føring fra forlagets side for å bringe tradisjonen fra de klassiske illustratørene videre. De nye tegningene skulle ligge nært opp til hva som ble oppfattet som typisk for folkeeventyrene – anknytningen til norsk natur, klesdrakter, byggeskikk og miljø. Som Leif Østby er inne på, innebar den tette relasjonen til klassikerne en viss utfordring – ”et farlig naboskap”. Han refererer til 1922 da Jan Lundens tegninger, utgitt som tegneserier basert på utvalgte eventyr, endte i rettssalen med beskyldning om å være plagiat av Erik Werenskiolds tegninger.¹⁰⁸

Bortsett fra forordet i Nasjonalbibliotekets eksemplar av 1936-utgaven så har det altså ikke lyktes å spore opp kilder som sier noe mer utfyllende eller konkret om forlagets kriterier med hensyn til kvalitet og utforming. Det er grunn til å anta at de samsvarte med periodens generelle oppfatning av bokillustrasjon som utdypet i kapittel 2. Enkelte kriterier vil imidlertid være spesielt aktuelle for eventyrillustrasjonene. Illustrasjonenes stemningsskapende funksjon, enten det er det humoristiske, lyriske eller spenningsrelaterte i teksten som danner grunntonen i fortellingen, er sentral. Dette gjelder ikke bare de illustrasjonene som illustrerer en konkret episode i teksten, men også de som angir et tema og kan plasseres mer eller mindre uavhengig av fortellingens løp.

¹⁰⁵ Jfr. Østby, *Theodor Kittelsen*, 23–49 og *Erik Werenskiold*, 29–87.

¹⁰⁶ Han skrev etterordet i 1936-utgaven, jfr. note 46. Liestøls solide bakgrunn både innen folkeminnevitenskap og filologi samt hans stilling som kirke- og undervisningsminister fra 1933 til 1935 forklarer hans innflytelsesrike posisjon.

¹⁰⁷ Dette forordet ble jeg først klar over da jeg studerte Nasjonalbibliotekets innbundne eksemplar. Dessverre var det ikke inkludert i de andre tilgjengelige innbundne eksemplarene som jeg har undersøkt i forbindelse med oppgaven. Gjennomgang av Gyldendal forlags arkivmateriale i Riksarkivet eller relevante brev i Håndskriftsamlingen har dessverre heller ikke resultert i funn som sier noe om oppdraget eller kontakten mellom forlag og kunstnere eller eventuelt andre involverte.

¹⁰⁸ Østby, ”Asbjørnsen og Moes eventyr i billedkunsten”, 289.

Et annet kvalitetskriterium er illustrasjonens rolle i beskrivelse av figurtyper, sosialt miljø og tidsmiljø. Kravet til troverdighet – ”det stedfestede og virkelighetsnære” – nevnes spesifikt i illustrasjonsoppdraget. Som omtalt senere ble enkelte av illustratørene i 1936-utgaven kritisert for å mangle tilhørighet og kjennskap til miljøet som skildres i eventyrfortellingene. Den norske eventyrtradisjonen var sterkt knyttet til definisjonen av norsk kultur og begrepene ”det nasjonale” og ”det norske”. Generelt vil kravet om troverdighet først og fremst gå på oppriktighet i illustratørens egen opplevelse av teksten, ikke om han har latt teksten styre tegningen ned i minste detalj og arbeidet under en total teksttilpasning. Kravet til kreativitet – ”det irrasjonelle og fantastiske” – utgjorde også en viktig del av rammen for oppdraget. De klassiske illustratørene var tydeligvis normgivere her. Generelt lå illustratørens utfordring i å visualisere sine egne billedlige forestillinger eller ideer ved opplevelse av teksten, men det er sannsynlig at Gyldendals oppdrag innebar forventninger med hensyn til de klassiske illustratørene.

Illustrasjonsoppdraget betydde visualisering av en tekst som hadde eksistert i skriftlig form i nærmere hundre år før den skulle illustreres. Det er interessant å se nærmere på om de utvalgte illustrasjonene fra 1936 har tilført noe nytt når det gjelder tekstens innhold, eller om den forholder seg trofast til tekstens beskrivelse og handling. I det gjennomgåtte kildematerialet er det ikke funnet noe som tyder på føringer om hvilke scener eller deler av teksten som skulle illustreres. Man kan regne med at det i utgangspunktet var teksten som, også i 1936, skulle legge premissene for illustrasjonene, men kunstnerne sto trolig relativt fritt med hensyn til hvilke tekstutsnitt de skulle illustrere.

Det å skulle illustrere en tekst fra en annen tid, innebærer utfordringer i møtet mellom tekst og bilde. Kunstnerne synes å ha stått relativt fritt med hensyn til formspråk, og i videreføringen av tradisjonen fra forgjengerne ser det ut til, som formalanalysen nedenfor vil vise, å ha vært rom for anvendelse av samtidens formspråk og stil. I følge Hans Peter Willberg er det verken tegnestil, teknikk eller graden av detaljnøyaktighet som avgjør kvaliteten på en illustrasjon, men at illustrasjonen kommuniserer med teksten.¹⁰⁹ Selv om mellomkrigsgenerasjonen var klar over de klassiske illustrasjonenes befestede posisjon i det norske folks bevissthet, var deres egne forestillinger om ”det typisk norske” preget av periodens oppfatninger. I kommende analyse vil det konkretiseres hvordan illustrasjonene speiler dette.

¹⁰⁹ Hans Peter Willberg, ”Was nützen Illustrationen?” i *Literatur und Zeiterlebnis im Spiegel der Buchillustration 1900-1945* (Frankfurt am Main: utstilling Deutsche Bibliothek, 1989), 3–6.

3.4. Tredje generasjons eventyrillustratører

Et fellestrekk for de fire kunstnerne er deltagelse i store utsmykkingsprosjekter knyttet til monumentalkunsten i mellomkrigstiden.¹¹⁰ Dagfin Werenskiold deltok ikke med maleri, men han bidro med bronsedørene til Oslo domkirke i 1933. Krohg, Rolfsen og Sørensen var primært malere. Dagfin Werenskiold var også maler, men arbeidet mer som billedhugger. Krohg og Sørensen var de mest erfarne illustratørene av de fire. Rolfsen og Werenskiold hadde kun deltatt i enkelte illustrasjonsprosjekter tidligere.¹¹¹ Felles for de tre førstnevnte var at de hadde bidratt med illustrasjoner til Nordahl Rolfsens *Lesebok for folkeskolen* i siste halvdel av 1920-årene. En annen fellesnevner var tilknytningen til miljøet omkring nestoren Erik Werenskiold og til Henrik Sørensen som var en lederskikkelse i den såkalte Camorraen.¹¹² Det at ingen av de fire primært var tegnere eller illustratører, er et tidstypisk trekk i den forstand at sviktende økonomi og et usikkert kunstmarked medvirket til at illustrasjonsoppgaver sikret en viss inntekt for mange kunstnere.

Per Krohg

Per Krohgs eventyrillustrasjoner blir ofte karakterisert som idérike og humorfylte. Trygve Nergaard gir følgende beskrivelse: ”Selv om han [Krohg] etablerte seg bevisst innen et realistisk formspråk, som i sin monumentale streben av og til preges av en litt anstrengt tyngde i konturer og figurtegning, hadde han stadig en ledig og oppfinnsom evne til å finne overraskende løsninger på vanskelige oppgaver.”¹¹³ Samtidig finnes det, som vi vil se senere, også klare referanser til hans forgjengere i noen av illustrasjonene.

Krohg har hovedsakelig benyttet penn i sine tegninger, og i en del tilfeller har han kombinert penneteknikken med lavering og gouache. Studier av originaltegningene viser at

¹¹⁰ Trygve Nergaard, ”Maleriet i mellomkrigstiden”. *Norges kunsthistorie*, bd.6, red. Berg, Knut, Peter Anker, Per Palme og Stephan Tschudi-Madsen (Oslo: Gyldendal, 1983).

¹¹¹ Per Krohg: *Chat Noirs billedbok* (Kristiania: Dybwad, 1914); flere bøker utgitt i Paris blant annet M. Bedel, *Jerome au 60° latitude nord* (Paris: Gaillmard, 1929); Nordahl Rolfsen, *Lesebok for folkeskolen* (Oslo: Jakob Dybwad, 1926–1929); Ludvig Holberg, *Jeppes på berget* (Oslo: Aschehoug, 1934); Olaf Kulmann, *Norden hvilken vei? Krig eller fred* (Oslo: Oslo-arbeidernes aksjonskomité mot krig og fascisme, 1935). Alf Rolfsen: Nordahl Rolfsen, *Lesebok for folkeskolen* (Oslo: Dybwad, 1926–1929); *Aristofanes, Lysistrata* (Oslo: 1933). Henrik Sørensen: Nordahl Rolfsen, *Lesebok for folkeskolen* (Oslo: Dybwad, 1926–1929); Jørgen Moe, *I brønden og i tjørnet* (Oslo: Aschehoug 1928); Bjørnstjerne Bjørnson, *Fortællinger* (Oslo: Gyldendal, 1929); sammen med Per Krohg og Willi Midelfart illustrerte han *Nekt krigstjeneste!* (Oslo: Oslo-arbeidernes aksjonskomité mot krig og fascisme, 1933); Olaf Kulmann, *Norden hvilken vei? Krig eller fred?*, (Oslo: Oslo-arbeidernes aksjonskomité mot krig og fascisme, 1935). Dagfin Werenskiold: Knut Hamsun, *Pan. Af Løitnant Glahn's Papirer* (København og Kristiania: Gyldendalske Boghandel, 1919).

¹¹² Kunstnerkrets med nær tilknytning til Kunstnerforbundet og Statens Kunstakademi. Åse Markussen, ”Camorraen på Statens kunstakademi: kunstsyn og undervisning”, *Kunst og Kultur*, 87, (2004), 238–263.

¹¹³ Trygve Nergaard i *Norsk Kunstnerleksikon*, bd. 2. (red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen). (Oslo: Universitetsforlaget, 1983), 648–655.

motivet som regel først er skissert med blyant. Krohgs strekføring er markert og virker sikrest i de tegningene hvor han har benyttet penn som hovedmedium. Det er også disse som fungerer best som trykte illustrasjoner. Tegnestilen karakteriseres ved en utstrakt bruk av konturer med skravering som middel til å få frem volum og dybde. Krohgs linjeføring og skravering nærmer seg i enkelte tilfeller et ornamentalt eller dekorativt mønster, for eksempel fjellsiden og trollets ansikt og hånd i en av illustrasjonene til “Grimsborken” [ill. 14]. Linjene i denne tegningen understreker også et annet karakteristisk trekk i Krohgs bilder, nemlig følelsen av bevegelse og lyd, og det er nærliggende å tenke på Krohgs internasjonale orientering med futurismen som en av påvirkningskildene. I intervju med kunstneren i *Vår tid* blir han spurt om hvor de tre mostrene kommer fra [ill. 15].¹¹⁴ Til det svarer han at de kommer fra “rommet bak seg. Jeg har tenkt mig at jeg ser dem ovenfra slik at vi kan se bevegelsen og avstanden mellom dem. En slik effekt opnår man for eksempel også på film.”¹¹⁵ Han mener at det er noe å lære av film, fotografi og all moderne teknikk. Oftest er både landskap og arkitektur gjengitt i et tilnærmet realistisk formspråk, mens mennesketypene som regel har karikerte trekk, for eksempel i den nevnte tegningen til “De tre mostrene”. I denne tegningen er det benyttet pensel og laveringsteknikk, noe som gir den et annet preg enn de rene pennetegningene.

Landskapene med trær, skog og fjell og illustrasjonene med arkitekturelementer tyder på at Krohg, som sine forgjengere, knyttet eventyrenes miljøbeskrivelse til norsk fjell- og skogsnatur og bygdemiljø. På spørsmål om hvordan eventyrtegningene fikk form og liv sa Krohg selv:

Jeg tenker mig eventyret i ett med naturen, slik at skikkelsen blir en del av den. Det løsner sig noe ut av selve naturen, av tåkedisen og solens spill, av mellemrummet for trænes grener og av skogens svarte dyp. Det lever og kommer imot oss. Det søker i jorden, når vi minst venter det, det dukker op igjen. Nisser og troll og alleslags underlige vesener blir til av det.¹¹⁶

Likheten mellom de tegnede trærne og den malte granskogen fra samme periode, er iøynefallende [ill. 16 og 17]. I Krohgs illustrasjoner ses ofte bygninger og arkitektoniske elementer i bakgrunnen av motivet, og med få unntak er disse laftebygde tømmerhus med torvtak. Til og med slottet i “De tre prinsesser i Hvittenland” er stabbursaktig og laftebygd [ill. 18]. Bygningene bærer preg av å være skjematisk tegnet, og han har i liten grad tatt utgangspunkt i spesifikke bygninger eller steder i Norge. Med sin internasjonale bakgrunn var Krohg den av de fire som hadde minst førstehåndserfaring med norsk natur og bygdemiljø.

¹¹⁴ Det politisk uavhengige tidsskriftet *Vår tid* ble utgitt av Bladkompaniet, 1908–1954.

¹¹⁵ Molla Wahl, “Intervju med kunstnerne”, *Vår tid*, 8.4.1936.

¹¹⁶ *Ibid.*

Kritikken fra kunsthistorikere i ettertid har fokusert nettopp på at han sto fjernt fra det nasjonale. Det finnes en kontrast mellom de velstående og de folkelige typene i illustrasjonene hans og i kombinasjonen av tidstypiske hverdagsklær med finklær som ikke har noe typisk norsk preg i form av spesifikke bunadsantrekk.

I de av Krohgs tegninger hvor fantasien har fått større spillerom, er det tilsynelatende lite som minner om noen av eventyrskikkelsene i de klassiske illustrasjonene. Dette gjelder for eksempel illustrasjonene til ”Grimsborken”, som også er eksempel på hvordan han går direkte inn og illustrerer en spenningsfylt scene i fortellingen [ill. 9]. Illustrasjonen som viser Borken-hesten idet den prøver å ta seg oppover fjellveggen, som ifølge teksten er ”bratt som en stuevegg og så glatt som en glassrute”, bidrar til å styrke tekstens beskrivelse av handlingen. Sammenlignet med Kittelsens tegning fra 1910 til samme eventyr [ill. 19] gir Krohgs visualisering av hesten og gutten i teksten scenen en ny dynamikk. I kommunikasjon med teksten og med kunstnerens særpregede tegnestil utgjør den en velfungerende illustrasjon. Østby hevder derimot at dette er blant de av Krohgs tegninger som mangler troverdighet.¹¹⁷ Han påpeker også at Krohgs illustrasjoner mangler røtter i ”vår nasjonale kultur”. Fantasiskikkelsene hans tilfører, med sitt spesielle preg, uten tvil tradisjonen noe nytt, men de av illustrasjonene som skildrer det trolske i naturen, gir samtidig assosiasjoner til flere av Kittelsens skikkelser, for eksempel *Sjøtroll* [ill. 20 og 21] eller *Skogtroll* [ill. 8, 14 og 16]. Det nære forholdet mellom mytene om de trolske kreftene i naturen og det fenomenet at naturen gjøres levende gjennom en slik metamorfose, er et element som går igjen i flere eventyrillustrasjoner, men det er spesielt tydelig hos Kittelsen og Krohg. I skoglandskapet, som vises i illustrasjonen til eventyret ”Tatere”, er det nærliggende å tenke på Erik Werenskiolds illustrasjon til ”Soria Moria Slott” [ill. 22 og 23]. I tegningen av de tre mostrene [ill. 15] er det ikke utenkelig at Krohg har sett Kittelsens tegninger i 1909-utgaven [ill. 24, 25 og 26], men Krohg har samlet de tre mostrene, som teksten skildrer i tre etapper, i én og samme scene. Dette er en rasjonell løsning, men styrker først og fremst effekten i leserens møte med mostrene – hver med sin særegenhet. Fugleperspektivet som er benyttet i tegningen, gir avstand og forsterker opplevelse av å være tilskuer.

Kontrasten mellom det miljøet teksten beskriver og enkelte av Krohgs illustrasjoner gir en overraskende effekt på leseren. Illustrasjonene hans visualiserer i stor grad konkrete scener i teksten, og det at han konsentrerer seg om høydepunkter i teksten ved å lage flere illustrasjoner til samme avsnitt forsterker spenningen. I ”Grimsborken” har han for eksempel

¹¹⁷ Østby, *Asbjørnsen og Moe*, 290.

valgt å konsentrere illustrasjonene til et par setninger i teksten [ill. 9 og 14]. “Nå får vi prøve oss!” og så satte han i veien, så steinen sprutet himmels høyt om dem, og så kom de opp; gutten red inn i fullt firsprang, nappet kongsdatteren opp på salknappen, og ut igjen, før trollet kom seg fore så mye som å reise seg – og så var kongsdatteren frelst.” Teksten gir ingen ytterligere beskrivelse av trollet enn at det er et “berg troll”, men Krohgs løsning treffer dramatikken i scenen. Tegningen av draugene til ”Tuftefolket på Sandflæsa” er et eksempel på en mer direkte skildring av hva teksten forteller [ill. 20]: “I redselen løp han opp i rorbua, og der så han draugene komme i land. De var korte og tykke som høysåter, hadde full skinnhyre på seg, skinnstakk og sjøstøvler og store votter som hang nesten ned på bakken. Isteden for hode og hår hadde de en tangvase.” Draugen-tegningen er et eksempel på at Per Krohg viser en viss frihet når det gjelder oppdraget om å videreføre tradisjonen og hvordan han gir fantasiskikkelsene en annerledes og mer frodig fremtoning.

Selv uttalte Krohg at han likte arbeidet med illustrasjonene. Han fant oppgaven morsom, men vanskelig. “Jeg er blitt spurt om jeg ikke finner oppgaven gammeldags, kjedelig. Folk tror jo ikke på eventyr og nisser og troll mer. Men der tar de feil. Det er jo fantasien som er eventyret.” Han avslutter med å spørre om det i grunnen ikke er “eventyret vi lever på alle sammen?”¹¹⁸

Alf Rolfsen

I Rolfsens illustrasjoner er parallellen til maleriene hans slående når det gjelder både komposisjon, formspråk og tegnemåte, og de har et gjennomgående enhetlig preg. De fleste av eventyrtegningene hans er datert 1934, noen fra 1935 og 1936, det vil si samtidig med at han var engasjert i utsmykningene til Vestre krematorium.¹¹⁹ De to oppdragenes forskjellige karakter må ha gitt kunstneren svært ulike utfordringer med hensyn til medium, størrelse, innhold og oppdragets karakter.

Valget av blyant som hovedmedium gir illustrasjonene et mykt preg. I enkelte av tegningene kombinerer han imidlertid bruken av blyant med penn, kull og fargestift. Tegnestilen hans preges av tydelige konturer, og han skaper volum og dybde ved skyggelegging med blyant. Hans gjenkjennelige ”håndskrift” ses også i selve oppbyggingen av billedflatene [ill. 27], elementer som også er viktige i maleriene hans fra denne perioden. Interessen for kubismen gjenspeiles i geometriseringen av formene og bruken av brutte flater og fasetter, og komposisjonen gir en dynamisk rotasjon i billedflaten.

¹¹⁸ Wahl, “Intervju med kunstnerne”.

¹¹⁹ Jfr. påskrifter på originaltegningene; Utsmykningen av Vestre krematorium er en av de største dekorative oppgavene innen norsk freskomaleri.

Rolfsen anvender det typisk norske landskapet med fjell og daler som bakgrunn i mange av illustrasjonene [ill. 28]. Foruten Gudbrandsdalen er det først og fremst Setesdal og bygningstradisjonen herfra som har inspirert ham. Den nøyaktige gjengivelsen av tunet på Harildstad gård i Gudbrandsdalen til "De syv folene" [ill. 29 og 30] samt gamleloftet på Nordigard Rygnestad til "Det blå båndet" vitner om detaljstudier fra Rolfsens studieturer [ill. 31 og 32].¹²⁰ Studier av Ringeby stavkirke i Gudbrandsdalen regnes som utgangspunkt for stavkirken i "De syv folene" [ill. 13 og 33].¹²¹ Det er også interessant å merke seg at han i en av illustrasjonene til "Ekebergkongen" refererer til samtidens aktuelle bebyggelse med silhuetten av det påbegynte Oslo Rådhus plassert i bylandskapet i bakgrunnen [ill. 34]. Slik kombinerer han referanser til gammel norsk bygdearkitektur og dagsaktuell bebyggelse.¹²² Han har bevisst tatt med realistiske beskrivelser fra egen tid, og må sies å oppfylle forlagets krav til troverdighet hva angår det stedfestede og virkelighetsnære.

Når det gjelder Rolfsens figurtyper, er mannsskikkelsen i illustrasjonen til "Det blå båndet" et representativt eksempel på hvordan han gir figurene en tidstypisk utforming. Mannsidealet er her representert ved en sterk, høyreist skikkelse med markante trekk og målbevisst uttrykk kombinert med det tradisjonsbundne i bunadsantrekket [ill. 35]. Skikkelsen harmonerer med tekstens beskrivelse av gutten som har vokst seg stor og sterk ved hjelp av det blå båndets magiske kraft. Illustrasjonen viser gutten som, ved hjelp av løvene, er på vei for å bekjempe de onde kreftene. "Da han hadde fått igjen synet, gikk han ned til vannet, og gjorde miner til løvene, at de skulle legge seg ved siden av hverandre som en flåte, og han stod oppå ryggen av dem, mens de svømte til lands med ham."¹²³ I flere av Rolfsens bilder har personene klær som er tidstypiske for 1930-årene. Kontrasten mellom kongen og vandringsmannen vitner også om bevissthet knyttet til de sosiale forholdene [ill. 29].

Rolfsens visualisering av eventyrenes fantasiskikkelser representerer noe nytt i norsk eventyrsammenheng, men samtidig forholder de seg til de fantasipregede elementene i eventyrteksten. De er også eksempler på hvordan han, gjennom å visualisere sin egen opplevelse av teksten, markerer en viss distanse til sine forgjengere. De sammenfildrede reinsdyrhornene med landskap og hus i bakgrunnen som begynnelsestegning til "Høna tripper i berget" [ill. 36], den tilsynelatende levende trerota til "Det blå båndet" [ill. 37] og den spesielle elvesugeren [ill. 38] til "Mestermø" kan også ses som en egen gruppe innen Rolfsens

¹²⁰ Leif Østby i *Norsk Kunstnerleksikon*, bd. 3 (red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen), (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), 354–360.

¹²¹ <http://norske-kirkebygg.origo.no> (oppsøkt 8.10.2010).

¹²² Ulf Grønvold, Nils Anker og Gunnar Sørensen, *Det store løftet: Rådhuset i Oslo* (Oslo: Oslo kommune 2000) fotografi Rådhuset reiser seg i Pipervika, 22.9.1935, 91.

¹²³ Asbjørnsen og Moe, *Samlede eventyr*, (Oslo: Den norske bokklubben, 1983), 204.

bidrag. I førstnevnte illustrasjon har han kun tegnet naturelementer, men likevel oppnådd en trolsk effekt. Tegningen blir en slags introduksjon til fortellingen “Det var en gang en gammel enke som bodde i en avgrend av bygda langt oppunder en ås...”.¹²⁴ Verken reinsdyrhornene eller trerota er noen direkte illustrasjon til teksten i eventyret, men likevel ansporer de indirekte stemningene eller de eventyrlige elementene i teksten. Reinsdyrhornene med fjellandskapet og fjellgården i bakgrunnen refererer til elementer av det norske. Selv om det, foruten gården, kun er naturelementer som skildres, minner formene om levende skikkelser. Tegningen av trerota blir også et medfortellende element knyttet til teksten “Da de var kommet et stykke opp i åslia, fikk de se et lite blått hosebånd som lå i kløvveien. Det ba gutten om han fikk lov til å ta. ‘Nei’, sa moren, ‘det kan være fanteri ved det’...”. Elvesugeren har en birolle i fortellingen, en merkelig skikkelse som Rolfsen har gitt form av en blanding mellom ei trerot og et slags dyr. Denne har rollen som risens (trollets) hjelper. Hovedformen ligner en gammel rot, men ser man nærmere etter, har den flere armer med klør, en slags snabel og flere bein med sugeføtter. En rekke små ansikter og skikkelser er også festet til skikkelsen som skal tømme havet for vann slik at trollet kan nå igjen prinsessen og unggutten i skipet. I teksten beskrives den ikke utover at det er en skikkelse som kan drikke eller suge store mengder vann. Muligens har Rolfsen bevisst unngått å tegne trollet eller risen som har en mer sentral rolle i teksten. Referansene til forgjengerne finnes først og fremst i kombinasjonen av elementer hentet fra den virkelige verden og de fantasifulle elementene. Disse visualiserer til dels fantasiskikkelser i teksten, dels angir de grunnstemningen i eventyret. Selv uttalte Rolfsen at han tok fatt på oppgaven med blandede følelser.¹²⁵ Samtidig som han fant oppgaven interessant og morsom var respekten for forgjengerne sterkt til stede. Han ga uttrykk for dette på følgende måte:

Opgaven er jo så interessant og morsom, men når man i lignende utgaver har sett illustrasjoner av våre udødelige mestre, så blir man litt redd og føler sig liten. De har jo truffet eventyrets ånd og stemning slik at man nesten må spørre om tegningene er laget efter fortellingen eller om det er tegningen som har inspirert hele eventyret. Heldigvis er alle eventyrene så forskjellige at vi blir tvunget inn i stemningen i hvert enkelt. Jeg har bare forsøkt å tegne slik at illustrasjonen må bli et støttepunkt for den personlige fantasi.¹²⁶

Henrik Sørensen

Henrik Sørensens bidrag til 1936-utgaven består av enkelte tekstillustrasjoner, som skildrer en scene i teksten mens en rekke illustrasjoner er uavhengige av tekstens handling. Disse har en mer miljø- og stemningsskapende funksjon. Tegningene er hovedsakelig utført med myk

¹²⁴ Asbjørnsen og Moe, *Samlede eventyr*, 189.

¹²⁵ Wahl, “Intervju med kunstnerne”.

¹²⁶ *Ibid.*

blyant eller med penn over blyant. Han har tegnet med et svakt trykk på redskapet slik at de trykte illustrasjonene får et noe diffust preg. Mange av figurtegningene hans fremtrer som stive og skisseaktig utført [ill. 39], og enkelte av illustrasjonene virker uferdige.

Sørensens landskapsmotiver er stort sett fra Telemark. Selv om tegningene har en mer nøktern karakter enn maleriene hans, er det nærliggende å trekke en parallell til disse. De tegnede landskapene preges av å være beskrivende og realistiske naturstudier uten den mystikken som preger mange av maleriene [ill. 40]. De fleste av landskapsillustrasjonene hans fungerer stemningsskapende overfor teksten, de er sjelden knyttet til én bestemt beskrivelse eller ett bestemt eventyr. I tillegg til Telemark hentet Sørensen inspirasjon fra blant annet Bøverdalen, Rondane og Gudbrandsdalen [ill. 41]. Flere av landskapstegningene ligger nært opp til enkelte av fremstillingene hans til Bjørnstjerne Bjørnsons *Bondefortellinger* fra 1920-årene. Sørensen har hatt nytte av sitt nære forhold og kjennskap til bygdenes arkitektur [ill. 42, 43 og 44].¹²⁷ Mange av disse tegningene er utført opptil flere år før han kan ha fått i oppdrag å illustrere de aktuelle eventyrene.¹²⁸ Dette forklarer det noe generelle preget ved enkelte av tegningene. Likevel fungerer de, i kraft av miljøbeskrivelsen, i samspill med teksten slik at det illustrerte eventyret oppleves som en helhet.

Kvinnefigurene hans minner ofte om Sørensens malte portretter av kona Gudrun eller Tone Veli-skikkelsen – spesielt med tanke på kroppsholdning og det innadvendte ansiktsuttrykket i tegningen til “En natt i Nordmarka” [ill. 45].¹²⁹ Sørensen har også inkludert fantasiskikkelser i personbeskrivelsene sine. Trollet i illustrasjonene til “En aften i nabogården” kan betraktes som en fremstilling med utgangspunkt i de klassiske trollfremstillingene [ill. 46]. Erik Werenskiolds og Theodor Kittelsens realisme i fremstillingene overbeviser oss om at de er virkelige, mens Sørensens mer er som karikaturer av troll vi ikke tror eksisterer. Den lille mannsskikkelsen på ski nederst i høyre hjørne forsvinner nesten ut av bildet mens trollet fyller det meste av billedrommet [ill. 46]. I teksten fortelles det at “Det gikk så fort med’n ned igjennom liene at han syntes ikke han var nær jorda lange stykkene; men trollet, det trillet etter, og det trilla så fort med broka si, at til sist så satt det naturligvis på ryggen av’n”.¹³⁰ Tekstutsnittet er like før handlingens klimaks hvor sola renner over åsen og trollet sprekker.

¹²⁷ Illustrasjon 42: originaltegningen datert 2. sept. 1931; illustrasjon 44: originaltegningen datert 4. juli 1916

¹²⁸ Jfr. Påskrift originaltegningen, datert august 1932.

¹²⁹ Henrik Sørensen malte en portrettserie av Tone Veli. Modellen var Birgit Prestøe, og Sørensen fremstilte henne som en slags idealskikkelse, en innadvendt ung kvinne lidende av kjærlighetssorg, Sørensen, *Søren. Henrik Sørensens liv og kunst*, 289–290.

¹³⁰ Asbjørnsen og Moe, *Samlede eventyr*, 519.

Haugefolkene i illustrasjonen til “Fra fjellet og seteren” mangler originalitet og sjarm og minner mer om spøkelser enn om “levende” troll [ill. 47]. Spillet mellom lys og skygge og den ruvende skyggen bidrar imidlertid til at tegningen understreker det uhyggelige i teksten.

Mens han var ung lå han på setra en sommer. En dag det var styggvær skulle han gå i fjellet og gjete istedenfor hjuringen. Om kvelden kom kuene hjem på setervollen, men han Ola var borte. De gikk manngard etter ham, de lette og lette rundt omkring, de skjøt og ringte med kirkeklokkene, men han kom ikke igjen. Han var hos haugefolket, og de ville ikke slippe ham. Især var det en ung ven hulder som hang etter ham.¹³¹

Leif Østby har etterlyst humoren i Sørensens tegninger.¹³² Tegningene hans følger til en viss grad teksten, men de nevnte eksemplene viser at de også innebærer tolkninger. Dette forsterkes ved at både figurer og naturskildringer ligger så nært opp til maleriene. Det er som om han fastholder sitt formspråk og tegneuttrykk uten å ta nødvendig hensyn til teksttypen han skal illustrere.¹³³

Sørensen var en ledende kulturpersonlighet involvert i et bredt spekter av sosiale aktiviteter og kampsaker i 1930-årene. Som maler arbeidet han med store prosjekter parallelt med illustrasjonsoppdraget, for eksempel kirkeutsmykningen i Linköping. Dette kan ha vært en medvirkende årsak til at han har benyttet seg av gjenbruk av flere eldre tegninger i sitt bidrag til eventyrillustrasjonene. Selv hadde han følgende tanker omkring illustrasjonsarbeidet: “Ja, jeg gjør utkast til illustrationer. Hver eftermiddag tusser [?] jeg utkast og krakkel [?]. Det morer mig – syns jeg da.”¹³⁴ I juli 1936 skriver han “ellers tegner jeg som en maur som er kommet fra en tjærevæg og nu sleper alle bena med sig bortover et blad.”¹³⁵ Som analysen viser, bidro Sørensen også til videreføring av den ”dobbelstrengede tradisjonen”, men istedenfor å utvikle potensialet i teksten kan det innvendes at han stagnerte i forgjengernes definerte oppfatninger av for eksempel trollskapninger.¹³⁶

Dagfin Werenskiold

Sett under ett kan Dagfin Werenskiolds illustrasjoner karakteriseres som en veksling mellom illustrasjoner i en naivisert naturtro tegnestil og de som har en mer stilisert eller dekorativ stil. Rent tegneteknisk er det en kvalitetsmessig forskjell mellom disse to gruppene [ill. 48 og 49], og de dekorative kommer utvilsomt best ut. Det nihodete trollet i kamp med stuten i “Kari

¹³¹ *Ibid*, 499.

¹³² Østby, *Asbjørnsen og Moe*: “uhygge nok i sine troll og haugefolk, men humoren som skulle mildne den savner man.”

¹³³ “Es gibt auch den Typ des selbstsicherer Illustrators, der immer so gezeichnet, wie er eben gezeichnet, egal mit welchem Text er sich befasst.”, Willberg, “Was nützen Illustrationen?”, 3.

¹³⁴ Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, brev 666 fra Sørensen til Alf Rolfsen i 1934 (uten datering)

¹³⁵ *Ibid*, brev 334 fra Sørensen til Jens Thiis, Holmsbo 30.7.1936.

¹³⁶ Evensberget, “Eventyrtegnerne”, 12.

Trestakk” [ill. 50] har klare referanser tilbake til Erik Werenskiolds og Theodor Kittelsens troll, men Dagfin Werenskiolds illustrasjon svikter, etter mitt skjønn, både i komposisjon og utførelse. Både oksen og jenta blir stående som statiske silhuetter, og oksen mangler kraft og bevegelse i kampen mot trollet. I illustrasjonen med Kari i gullkjolen til ”Kari Trestakk”, fungerer kombinasjonen av dekorative elementer med handlingsbeskrivelse i likevektig samspill [ill. 48]. Påskriften på originaltegningen tyder på at kunstneren selv også var fornøyd med denne tegningen.¹³⁷ Han benytter oftest en kombinasjon av blyant, penn og lavering, noe som fungerer bra som trykket illustrasjon.

Mange av landskapene i Werenskiolds illustrasjoner er, i tråd med teksten, fra de norske fjelltraktene, med et unntak i kystlandskapet som illustrerer ”Buskebrura”. Tegningen harmonerer imidlertid med teksten, som forteller hvordan de måtte reise over sjøen ”og så seilte de både langt og lenge” [ill. 51]. Det kan se ut som Werenskiold har nærmet seg illustrasjonsoppgaven ved å gjøre seg kjent med alle detaljer i teksten for så å arbeide trofast mot den. Mange av illustrasjonene stemmer bokstavelig med teksten uten at de virker helt overbevisende eller engasjert utført. Fra barndommen av fulgte Dagfin Werenskiold faren på flere studiereiser rundt omkring i norske bygder.¹³⁸ Dette har styrket hans oppfatning av eventyrenes posisjon med røtter i folkekulturen i Telemark og de indre norske østlandsbygdene. Allerede tidlig på 1800-tallet ble disse områdene i landet befestet som kjernen i den norske bevissthet og identitet. Bebyggelsen viser, som hos de andre illustratørene, referansen til norsk fjellbygdsarkitektur i laftebygd tre. Enkelte unntak som kongsgården i ”Jomfruen på glassberget” har fått et litt mer internasjonalt preg [ill. 52]. Bygningen i illustrasjonen til ”Per, Pål og Espen Askeladd”, er eksempel på at han har benyttet en konkret storgårds hovedbygning, Gamle Hvam gård [ill. 53 og 54], som et miljøskapende element i bildet.

Werenskiolds fantasiskikkelser bærer gjennomgående preg av teksttilpasning fremfor kunstnerens visualisering av sin egen opplevelse i møtet med teksten. Illustrasjonen av Buskebrura med furutre i panna og et digert nesegrev til eventyret ”Buskebrura” fremkaller grøss hos tilskueren, men det er som om Werenskiold har oversatt teksten for bokstavelig [ill. 55], og det oppstår en disharmoni mellom teksten og bildene. Noen elementer i en eventyrtekst kan med fordel overlates til leserens fantasi og indre billedverden fremfor at teksten oversettes direkte i bilder. Sammenlignet med Kittelsens illustrasjon til samme

¹³⁷ ”Denne må benyttes hvis mulig Dagfin Werenskiold”, påskrift originaltegningen, inv.nr.NG.K&H.B.07806.

¹³⁸ Sigrid Rømcke Thue og Oscar Thue i *Norsk Kunstnerleksikon*, bd. 4 (red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen), (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), 455.

eventyr i 1910 er det naturlig å spørre hvorfor denne ble erstattet med Dagfin Werenskiolds i 1936-utgaven [ill. 56]. Det finnes også flere andre referanser til Kittelsens bilder, for eksempel i illustrasjonen *Vask meg du! sa hodet* og Kittelsens maleri *Der satt prinsessen og lysket trollet* til serien “Soria Moria Slott” fra 1900 [ill. 57 og 58].

Den stiliserte og naiviserende fremstillingsmåten dominerer illustrasjonene, mens det realistiske og naturtro i mindre grad er til stede i Werenskiolds tegninger. Til tross for formspråket har det kanskje vært vanskelig å frigjøre seg fra forgjengerne i de naturalistisk baserte figurtegningene. Det er sannsynlig at farens innflytelse ikke har vært uproblematisk for Dagfin Werenskiold, spesielt når det gjelder de klassiske eventyrfigurene som også går igjen i disse eventyrene. Hans versjoner av for eksempel Askeladd-figuren og kongen ligger relativt nært farens figurer som typer, mens tegnestilen er hans egen.¹³⁹ Åklemønsteret i bakgrunnen i illustrasjonen til “Kari Trestakk” [ill. 48] refererer til vevmønstre og gammel folkekunst. Referansen til Kittelsens illustrasjon fra 1909 hvor Kari Trestakk går opp trappa, er tydelig i Werenskiolds versjon [ill. 59 og 60].

I de dekorative illustrasjonene hvor tegningen forenkles mot det ornamentale, som for eksempel begynnelsesvignetten til “Hanen, gauken og århanen”, drar Werenskiold nytte av sin erfaring som treskjærer [ill. 10]. Det er et gjennomgående trekk i Werenskiolds illustrasjoner at de lojalt følger tekstens beskrivelse av personer og handling, og kan knyttes til sentrale passasjer i teksten. I enkelte av eventyrene, som for eksempel “Kari Trestakk”, er illustrasjonene såpass mange at de kan betraktes som en parallell serie av bilder til serien av høydepunkter i teksten.

3.5. Oppdrag utført

Som vist, hentet kunstnerne mange referanser fra sine forgjengere. Med forlagets forord fra 1936 i mente kan spørsmålet om hvor de hentet sine referanser, synes opplagt og avklart. Men som det fremgår av analysen, er det interessant å se hvordan referansene konkretiseres, og hvordan referansene blir omformet i illustrasjonene fra 1936. Referanser bidrar til at man kan betrakte illustrasjonene fra 1936 som en videreføring av tradisjonen. Samtidig innebærer mellomkrigstidens illustrasjoner til en viss grad også et brudd med de klassiske illustrasjonene.

Bruddet ligger først og fremst i utfordringen knyttet til det å lage illustrasjoner til en tekst fra en annen tid. Konkret gir dette seg for eksempel utslag i bruken av moderne trekk når

¹³⁹ Kunstneren beskrives som steil og selvstendig, *Ibid*, 455.

det gjelder klesdrakter, mer generelt gjelder det formspråket som er svært tidstypisk og har et personlig preg. Disse elementene påvirker igjen troverdigheten i den helhetlige fremstillingen av tekst og illustrasjon. Teksten med miljøbeskrivelser og personkarakteristikker er et produkt av Asbjørnsens nedtegnelser, om enn i revidert språkdrakt i 1936-utgaven.¹⁴⁰ Eventyrtekstene har vist seg levedyktige gjennom muntlige og skriftlige overleveringer i flere generasjoner, og turde være robuste nok til å tåle et samspill med nye generasjoners visuelle tolkninger. Det er imidlertid et markert spenn fra Erik Werenskiolds virkelighetstro fremstilling til neste generasjons billedmessige løsninger. Selv om også de klassiske eventyrillustrasjonene er et produkt av sin tid, har disse i større grad blitt oppfattet som tidløse i ettertid enn illustrasjonene anno 1936. Historikeren Bodil Stenseth fremhever generelt boka som et historisk produkt hvor bokdesign og budskap gjør den til bærer av sin tids mentalitet.¹⁴¹ Dette bærer 1936-utgaven preg av. I mange av illustrasjonene vil man finne en historisk tilknytning formidlet via klesdraktene, men det er først og fremst formspråket som blir tidsspeilet i tillegg til bokas utforming. Illustrasjoner og tekster påvirker hverandre gjensidig slik at teksten også får en tidsmessig gyldighet knyttet til 1930-tallet.

“Eventyrstil”

Det kan diskuteres om det er grunnlag for å identifisere en felles norsk “eventyrstil” på bakgrunn av analysene tidligere i kapittel 3. Hagemann hevder at Erik Werenskiold og Theodor Kittelsen utfyller hverandre i de tidlige eventyrutgavene, enda så forskjellige de er, men at et slikt samspill ikke finnes i *Norske kunstneres billedutgave* [1936]. “Nyillustratørene er ikke egentlige illustratører, og selv den enkelte kunstner, som for eksempel Henrik Sørensen, kan ha bilder som stilistisk avviker fra hverandre innbyrdes.”¹⁴² Hun har delvis rett i at Werenskiold og Kittelsen utfyller hverandre, men harmonien gjelder hovedsakelig Kittelsens tidlige eventyrillustrasjoner. Han forandret tegnestilen drastisk utover 1900-tallet og fjernet seg således fra den realistisk baserte tegnestilen. Hagemann har også rett i at illustratørene fra 1936 har tegninger som avviker stilistisk også innen den enkelte kunstners bidrag. En utbredt kritikk i ettertidens omtaler har vært at de nye illustrasjonene mangler billedmessig helhet og sammenheng, men også at de ikke nådde opp til forgjengernes nivå. I kapittel 5 vil denne kritikken sammenstilles med samtidens mottagelse av tegningene.

¹⁴⁰ Språket i de forskjellige utgavene ble justert etter den aktuelle rettskrivningsnormen og revidert i takt med utviklingen.

¹⁴¹ Bodil Stenseth, *Bok og menneske i 350 år* (Oslo: Kunsthøgskolen, 1993), 24.

¹⁴² *Ibid*, 53.

Det er ingen klar tendens til at tredje generasjon har prøvd å tilpasse seg formspråk eller tegnestil fra de klassiske illustrasjonene. Det er heller ikke noe som tyder på at det fra forlagets side ble definert noen ramme med hensyn til stil. Her er det naturlig å sammenligne med illustrasjonsarbeidet knyttet til Snorres *Kongesagaer* og den såkalte snorrestilen som Gerhard Munthe og Erik Werenskiold utviklet.¹⁴³ Enkelte elementer kan likevel defineres som felles i de klassiske og de nye eventyrillustrasjonene – nemlig referansene til norsk natur og byggeskikk og menneskets nære forhold til naturen. Om man inkorporerer dette som en del av stilen og de verdier den uttrykker, finnes flere fellestrekk med forrige generasjon enn hva man har vektlagt i faglitteraturen.

Det kan hende at premissene eller rammene for oppdraget innebar en forpliktelse som virket hemmende på enkelte av de fire kunstnerne. En anmodning om å fortsette der forgjengerne slapp, samtidig som de var klar over Erik Werenskiolds og Theodor Kittelsens illustrasjoners sterke posisjon, kan ha ført til at de følte at de hadde relativt lite spillerom. Dette forsterkes ved at det er mange av de samme eventyrskikkelsene og handlingselementene som går igjen i de ulike eventyrene.¹⁴⁴ Bevisstheten om forventningene hos mottakerne til klassikernes oppfølgere kan også ha medvirket til at referansene til forgjengerne er såpass sterkt tilstede. Til tross for dette har hver enkelt av de fire kunstnerne i mellomkrigsgenerasjonen holdt fast ved sin personlige og tidstypiske tegnestil.

¹⁴³ Eivind Torkjelsson, *Snorrestil*, hovedoppgave i kunsthistorie, (Oslo: Universitetet, 2007).

¹⁴⁴ ”Våre eventyrfigurer var allerede fastlagt som typer først og fremst av Erik Werenskiold. Dette har de nye illustratører neppe maktet å forandre. Men vi møter hos dem en ny tegnestil, og det er interessant å følge skiftet i teknikk og billedoppbygging, oppfatningen av norsk landskap og sosiale forhold og endelig ikke minst synet på mennesketypen, som har skiftet med de sosiale og økonomiske forhold i samfunnet.”, Hagemann, *De tegnet for barna*, 53–54.

KAPITTEL 4 – KONTEKST

4.1. Bokutgivelsen sett i lys av samfunnsmessige strømninger

Skiftende konjunkturer, nedskjæringer i budsjettene, stor arbeidsledighet og politisk uro var hovedtrekk ved samfunnet i mellomkrigstiden. Den internasjonale økonomiske krisen som startet i USA i 1929 med påfølgende depresjonstid, ble snart merkbar også i norsk økonomi. Men nedturen var kortere i Norge enn i mange andre land. Allerede i 1934 hadde veksten nådd samme nivå som i 1930. Et relativt stabilt prisnivå bidro til at arbeidsmarkedet roet seg til tross for stor arbeidsledighet. Men antall konkurser og tvangsauksjoner var fortsatt stort frem til 1935, spesielt i bygdene. Fra 1935 og frem til okkupasjonen fulgte en oppgangskonjunktur med en betydelig vekst i produksjonen, hvor det spesielt ble satset på varer med appell til store forbrukergrupper.¹⁴⁵ Veksten muliggjorde gjennomføring av viktige sosiale reformer og skolereform. Innføring av 8-timers arbeidsdag førte også til økt fritid og bidro til at idretten ble trukket inn i kulturfeltet. Opprettelsen av Norsk Rikskringkasting i 1933 åpnet for nye kontaktmuligheter med hele landets befolkning.

Den offentlige kulturdebatten var preget av polariteten mellom kulturradikalisme og kristenfundamentalisme, dominert av den konservative delen av kristenmiljøet. Målsaken, avholdssaken og blasfemidebatten var blant de mest fremtredende debatterne. Diskusjonene var også et spill om verditradisjonene i det norske samfunnet og ble til en viss grad en kamp enten for sosialismen eller mot kristendommen.¹⁴⁶ Samfunns- og kulturdebatten var i sterk grad relatert til region, klasse og parti. Historikere kaller gjerne perioden fra 1923 til 1934 for “kulturpausen”. Veksten i kulturbevilgninger fra staten stoppet opp etter at “dyrtiden”, som fulgte i kjølvannet av første verdenskrig, var over. En viss økonomisk optimisme fulgte også med oppgangskonjunkturen fra 1935, noe som blant annet resulterte i bedring av statens bevilgninger til Nasjonalgalleriet.¹⁴⁷ Trygve Nergaard kan ha rett i at de ytre begivenhetene i denne perioden knapt lot seg registrere i kunsten, men det er sannsynlig

¹⁴⁵ Edgar Hovland, “Mellom to kriger” i Rolf Danielsen, Ståle Dyrvik, Tone Grønlie, Knut Helle og Edgar Hovland, *Grunntrekk i norsk historie fra vikingtid til våre dager*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1991).

¹⁴⁶ Hans Fredrik Dahl, *De store ideologenes tid 1914–1955. Norsk idéhistorie*, bd. V, (Oslo: Aschehoug, 2001), 233.

¹⁴⁷ Dag Solhjell, *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime. Kunst og politikk 1850–1940*, (Oslo: Unipub AS, 2005), 232; Dette kan ha medvirket til å realisere innkjøpet av originaltegningene til eventyrillustrasjonene i 1936, noe som jeg skal gjøre rede for i kapittel 5.

at økonomiske betingelser og samfunnsideologi indirekte bidro til å påvirke premissene for illustrasjonsoppdraget i 1936.¹⁴⁸

Norsk kunstliv i perioden

Et hovedtrekk ved norsk kunstliv også i denne perioden var konsentrasjonen om det hjemlige og norske på den ene siden og det utenlandske og fremmede på den annen. I slutten av 1920-årene var mange av de norske, internasjonalt rettede kunstnerne, som returnerte fra Paris, påvirket av impulser fra den franske formale og koloristiske tradisjonen med blant andre Matisse og Cézanne som sentrale inspirasjonskilder. Parallelt med den internasjonalt influerte kunsten eksisterte det en nasjonal dekorativ og koloristisk tradisjon. En betingelse for å bli “tatt inn i varmen” for dem som kom tilbake fra utlandet, var at de tilpasset sin kunst til norske forhold og ga den et norsk uttrykk.¹⁴⁹ Sammen med Jean Heiberg og Axel Revold utgjorde Henrik Sørensen og Per Krohg en kjerne og et ledende fellesskap i kunstlivet.

Synet på kunsten som en alvorlig moralsk og samfunnsforpliktende oppgave hvor den offentlige monumentalkunsten var et sentralt mål, dominerte kunstlivet i denne perioden.¹⁵⁰ De såkalte fresco-brødrene “tok seg av de offisielle bildene (...) hvor de fremhevet en romantiserende oppfatning av norsk historie og en gryende sosialdemokratisk samfunnsbeskrivelse”.¹⁵¹ Flere betraktet kunsten som et ideologisk kampmiddel og fordret deltagelse fra kunstnerne i den politiske kampen for fred og mot nazismens fremmarsj, Francos diktatur i Spania og fascismen i Italia. Både Henrik Sørensen og Per Krohg hadde en aktiv pasifistisk holdning, i tråd med den antimilitaristiske holdningen som preget arbeiderbevegelsen. Ideologisk satte arbeiderbevegelsen og den sosiale radikalismen sitt preg på den retningen innen norsk malerkunst som ble karakterisert som tendenskunst.

Samtidig var det flere av de yngre, internasjonalt orienterte kunstnerne som ønsket å løsrive seg fra både det samfunnsrelaterte og det naturlyriske uttrykket i samtidens norske maleri. Kunsthistoriker Steinar Gjessing betegner perioden som en ”sydende gjæringsfase” eller en estetisk revolt, preget av surrealismens fremstøt og påvirkning fra andre internasjonale strømninger som ekspresjonismen og futurismen i kontrast til både det tradisjonelle heimstadmaleriet og den formale klassisismen.¹⁵²

¹⁴⁸ Nergaard, “Maleriet i mellomkrigstiden”, 113.

¹⁴⁹ Solhjell, *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime*, 232.

¹⁵⁰ Nergaard, “Maleriet i mellomkrigstiden”, 114.

¹⁵¹ Per Hovdenakk, “Nye tendenser” i *Fokus 1930* (Oslo: Kaare Berntsen, 2003), forord.

¹⁵² Steinar Gjessing, ”Tendenser og retninger gjennom fem decennier” i *Kunsternes Hus 1930–1980* (Oslo: Kunsternes Hus, 1980).

Noen sentrale aktører i kunstlivet

Kunstnernes Hus, som var etablert i 1930, spilte gjennom sin virksomhet en sentral rolle i kunstmiljøet. Det ble blant annet arrangert en rekke internasjonalt baserte utstillinger som den tyske utstillingen i 1932, og flere visninger av dansk, svensk, tysk og fransk samtidskunst ble arrangert i tiåret før 2. verdenskrig. Maktforholdene i kunstlivet var i stor grad konsentrert om Kunstnernes Hus, Kunstakademiet (som for øvrig hadde lokaler i tilknytning til Kunstnernes Hus fra 1930 til 1982) og Bildende Kunstneres styre. Ifølge kunstsosiologen Dag Solhjell var det en fåtallig elite av kunstnere som “bestemte over bruken av de midler staten bevilget til kunstformål. Akademiregimets elitære, selvutnevnte og udemokratiske karakter ble styrket mot 1940 i tråd med den rådende kunstpolitikk”.¹⁵³ Solhjell befester slik kunsthistoriker Per Hovdenakks uttalelse om at det i realiteten var mange av de eldre som sørget for at de unge, som representerte impulser fra internasjonale avantgardistiske retninger som surrealisme og dadaisme, ble holdt utenfor de offentlige oppgavene.¹⁵⁴

Kunstnerforbundets rolle som utstillingsarena og talerør for ideologiske retninger må heller ikke undervurderes. Kunstner og forfatter Ole Mæhle beskriver rollen som tredelt: Kunstnerforbundet var et forum for unge kunstnere, men samtidig som de var bevisst på å bevare kontinuiteten med de eldre, la de vekt på å være formidlere av nye europeiske impulser.¹⁵⁵ Både Per Krohg, Alf Rolfsen, Henrik Sørensen og Dagfinn Werenskiold hadde sterke bånd til institusjonen, og alle fire hadde stilt ut flere ganger her i årene før 1936.¹⁵⁶

Nasjonalgalleriets råd, som skulle være rådgivende for direktøren, besto av 10 medlemmer, hvorav tre medlemmer ble utnevnt av Bildene Kunstneres styre, tre ble valgt av kunstnere som allerede var representert i Nasjonalgalleriet, og de tre siste ble oppnevnt av departementet.¹⁵⁷ Sammensetningen viser at kunstnernes posisjon var sterk hva angår museets virksomhet.

Bokkunstmiljøets rolle

Foreningen for norsk bokkunst spilte en toneangivende rolle i tiden og hadde som nevnt som formål å arbeide for en moderne utvikling. Henrik Grevenor fremhever også foreningen som

¹⁵³ Solhjell, *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime*, 230.

¹⁵⁴ Hovdenakk, “Nye tendenser”.

¹⁵⁵ Ole Mæhle, *Streiftog og glimt. Fra Kunstnerforbundets første 50 år* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1960), 29.

¹⁵⁶ Henrik Sørensen stilte ut første gang i Kunstnerforbundet i 1911; Alf Rolfsen var aktiv i styret som formann og viseformann i slutten av 1920-årene; fra 1934-1936 satt både Per Krohg og Henrik Sørensen i styret.

¹⁵⁷ Sigurd Willoch, *Nasjonalgalleriet gjennom 100 år* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1937), 173.

en viktig faktor når det gjaldt initiativ til illustrasjonsprosjekter og i styrkingen av samarbeidet mellom forlegger, trykker og kunstner.¹⁵⁸ De store utstillingene om bok- og tegnekunst som ble vist i Oslo og Stockholm i årene forut for bokutgivelsen i 1936, supplerer miljø- og tidsbildet.¹⁵⁹ De forteller også noe om hvilke tanker og krefter som kan ha spilt en rolle i satsningen på en ny samlet illustrert utgave av Asbjørnsen og Moes folkeeventyr. Grevenor fremhever den norske bokkunstens særpreg og trekker en linje fra Henrik Sørensen og Per Krohg tilbake til 1880- og 1890-årenes bokutsmykninger med Erik Werenskiold og Gerhard Munthe som foregangsmenn.

Den illustrerte bok ble båret frem av 80-årenes kunstnergenerasjon. Fremfor alt av Erik Werenskiold og Gerhard Munthe. Med deres og andres tegninger til Folkeeventyrene og Snorre blev det klassiske grunnlaget skapt for senere norsk illustrasjonskunst. Selv om de efterfølgende kunstnere ikke på nogen vis hverken bevisst eller ubevisst direkte har holdt sig i deres spor, er det nettopp disse to kunstnere vi kan føre opprinnelsen tilbake...¹⁶⁰

Erik Werenskiolds og Theodor Kittelsens posisjon som eventyrillustratører var fortsatt sterkt i mellomkrigsårene, og den betydning disse kunstnerne var tillagt, må utvilsomt ha lagt føringer for den yngre generasjonens løsninger på illustrasjonsoppdraget. I 1932 påpekte Harry Fett flere gjenstående store illustrasjonsoppdrag som en mulighet for norske kunstnere, og han lanserer en femårsplan for det norske bokkunstmiljøet.

Skulde der kanskje i norsk bokkunst, som på så mange andre områder i vårt land, være litt mangel på samarbeide. Det forekommer mig at hos oss, hvor midlene er så begrenset, gjelder det fremfor alt at kunstnerne, forleggerne, håndverkerne og kunstvenner, d.v.s. vår bokkunstforening, søker et så intimt samarbeide som mulig. Jeg kunde tenke mig at bokkunstforeningen hvert år stilte hele sin medlemskontigent til rådighet, for sammen med en kunstner og forlegger å få utgitt et av vår litteraturs mange betydelige verker". "Hvorfor ikke legge en femårsplan. Jeg tror våre kunstnere har ventet på opgaver, og våre forleggere har ikke dårlige tradisjoner på dette område."¹⁶¹

Tanken om femårsplaner er svært tidstypisk og refererer til påvirkning fra Sovjetunionens mønster om planøkonomi og Arbeiderpartiets norske treårsplan i 1933.

Utstillinger av bokillustrasjoner 1930–1936

I 1934 stilte Kunstnernes Hus ut Frøydis Haavardsholms tegninger til Hans Henrik Holms bok *Jonsoknatt*, og Kunstnerforbundet viste flere av tidens aktuelle illustrasjonsverk, som Henrik Sørensens tegninger til Bjørnsons *Bondefortellinger*, Axel Revolds illustrasjoner til Johan Bojers *Den siste viking* og Per Krohgs illustrasjoner til Knut Hamsuns *Benoni*. Ridley Borchgrevinks illustrasjoner til Asbjørnsens *Huldre-eventyr* ble vist hos Blomqvist i

¹⁵⁸ Grevenor, *Utstillingen av norsk bokkunst, boktrykk, bokbind*, 14.

¹⁵⁹ Jfr. kapittel 2.3.

¹⁶⁰ Grevenor, *Utstilling av norsk bokkunst, boktrykk, bokbind*, 10.

¹⁶¹ Fett, "Fransk bokkunst – og norsk", 129–154.

desember 1934.¹⁶² Året etter utkom, som tidligere nevnt, Knut Hamsuns *Victoria* med illustrasjoner av Håkon Stenstadvold.¹⁶³ I flere av disse utstillingenes omtaler ble det etterlyst ytterligere illustrasjonsoppgaver for samtidens kunstnere. Og fra flere hold ble det konstatert at “vår bokkunst mangler i det hele ikke fortjente navn, det er snarere oppgaver det skorter på.”¹⁶⁴ Samlet kan disse faktorene ha bidratt til økt bevissthet omkring ”ugjorte” oppgaver innen norsk illustrasjonskunst og påvirket Gyldendal i beslutningen om å utgi en komplett illustrert utgave av de norske folkeeventyrene i 1936.¹⁶⁵ Tekniske fremskritt innen reproduksjonsteknikk preget 1930-årene, og denne faktoren hadde sannsynligvis innflytelse på forlagets satsning på utgivelsen av den samlede illustrerte utgaven av Asbjørnsen og Moes eventyr i 1936.¹⁶⁶

4.2. Gyldendal Norsk Forlag

Før 1925 stod Gyldendalske Boghandel i København for en rekke utgivelser av sentrale norske forfattere, deriblant Ibsen, Bjørnson, Asbjørnsen og Moe. Den norske delen av forlagsvirksomheten ble fra 1906 organisert som egen avdeling, og fra 1922 omdannet til et uavhengig norsk aksjeselskap. Etter hvert reiste det seg en kraftig opinion mot fremmede forlag i Norge, og i 1925 ble avdelingen solgt til et selskap med norsk aksjekapital, Gyldendal Norsk Forlag. Etableringen av forlaget i Norge er blitt betegnet som en nasjonal triumf for åndslivet i landet.¹⁶⁷ Folkeminnegranskeren Bjarne Hodne betrakter etableringen som et viktig ledd i ”fornorskingsprosessen”.¹⁶⁸ Forlagsdirektør Harald Grieg satset spesielt på å gi nytt liv til klassiske forfattere, som tidligere hadde måttet utgi sine bøker i Danmark.¹⁶⁹ Forlagets etablering i Norge resulterte blant annet i en rekke nye illustrerte utgaver av de norske klassikerne. Et av de første store bokverkene Gyldendal Norsk Forlag ga ut, var *Norsk kunsthistorie* i to bind i 1927. Deretter fulgte en serie med små kunstbøker som tar for seg en rekke av samtidens sentrale kunstnere, deriblant Per Krohg og Alf Rolfsen. Forlaget overtok utgivelsen av *Kunst og Kultur* fra 1927. Med Eli Ingebretsens artikkel “Norsk tegnekunst” fra *Kunst og Kultur* i 1932 utgitt som bok i tillegg til publiseringen i tidsskriftet, innledet forlaget

¹⁶² 15 tegninger av Borchgrevinks innkjøpt av Nasjonalgalleriet samme år, *Aftenposten* 5.12.1934.

¹⁶³ Den ble prisbelønnet som en av årets 12 vakreste bøker *Aftenposten* 19.2.1936). Forarbeider og trestikk (totalt 109) ble innkjøpt av Nasjonalmuseet 2008. Det er ikke kjent at de ble utstilt i samtiden.

¹⁶⁴ ”Från grannländerna”, *Konstrevy* X (1934), 30.

¹⁶⁵ Dessverre har ikke undersøkelsene i forbindelse med oppgaven ført til funn angående konkrete personer knyttet til selve initiativet.

¹⁶⁶ Jfr. kapittel 2.1.

¹⁶⁷ Dahl, *De store ideologienes tid 1914–1955*, 190.

¹⁶⁸ Bjarne Hodne, *Norsk nasjonalkultur- En kulturpolitisk oversikt* (Oslo: Universitetsforlaget, 1994), 140.

¹⁶⁹ *Store norske leksikon*, snl.no, s.v. “Harald Grieg”, [http://snl.no/Harald Grieg](http://snl.no/Harald_Grieg), (opp søkt 10.11.2010).

Kunst og Kulturs serie, populært kalt “Terracottaserien”.¹⁷⁰ I 1934 kjøpte Gyldendal reproduksjonsrettighetene til Snorre-tegningene fra J.M. Stenersens forlag, og ga samme år ut en ny utgave.

Med utgivelsene av de klassiske eventyrbøkene på merittlisten fra København kan man anta at forlaget følte en forpliktelse til å følge opp tradisjonen og markere seg som en tung aktør i Norge ved å fullføre illustreringen av Asbjørnsen og Moes tekster. En sterkt medvirkende årsak til utgivelsen i 1936, var trolig at det den 5. januar 1935 var 50 år siden Asbjørnsen døde slik at forfatteren ”falt i det fri”.¹⁷¹ Samme år kom for øvrig også en egen landsmåls- eller nynorskutgave av folkeeventyrene.¹⁷² I forbindelse med annonseringen i *Aftenposten* for folkeutgaven i 1940 ble det slått fast at “illustrasjonene er i det hele tatt et meget viktig kapittel i eventyrenes historie som litterær folkeskatt i Norge”.¹⁷³ I 1937 var det også hundre år siden de første illustrerte eventyrene ble publisert i *Nor. En billedbog for den norske ungdom*, og Leif Østby påpeker hvordan forlagenes antall utgivelser av illustrerte eventyrbøker økte frem mot jubileumsåret.¹⁷⁴

Kriterier for valg av kunstnere til Gyldendals illustrasjonsoppdrag

Senere omtaler gir lite informasjon om hvilke aktører i forlag og kunstmiljø som hadde noen direkte roller i oppdraget.¹⁷⁵ Dessverre har ikke gjennomgangen av korrespondansen fra de aktuelle årene i Gyldendals arkivmateriale i Riksarkivet gitt noe svar på spørsmålet om forlagets kontakt med kunstnerne eller andre involverte i illustrasjonsoppdraget. I aktuelle brev i Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling sies det lite om oppdraget. Et unntak er to brev fra Henrik Sørensen hvor han uformelt beskriver tankene omkring illustrasjonsarbeidet.¹⁷⁶

Hvorvidt det var en diskusjon om hvem som skulle tildeles oppgaven, sier de gjennomgåtte kildene lite om. Flere kronikker og innlegg i *Aftenposten* tyder imidlertid på at tidens illustrasjonsoppdrag generelt førte til en viss debatt i miljøet. Reklametegner og illustratør Trygve M. Davidsens (1895–1978) avisinnlegg fra 1934 vitner om at betraktninger

¹⁷⁰ 1933: Eivind Berggrav m.fl., *Norsk kirkekunst*; 1934: Harry Fett, *Romere i marmor*; Leif Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk*; Arne Nygård-Nilsen, *På arbeid. Næringslivet i norsk kunst*; 1935: Leif R. Natvig, *Japanske tresnitt*; Harry Fett, *Østen i tusj*; Leif Østby, *Norske portretter*.

¹⁷¹ O.M., *Aftenposten*, 22.12.1936.

¹⁷² *Norsk Folkedikting. Eventyr I*, med innledning av Knut Liestøl (Oslo: Samlaget 1936).

¹⁷³ Usignert, *Aftenposten*, 23.2.1940.

¹⁷⁴ Anonym kunstner, seks håndkolorerte kobberstikk, Christiania 1837; Leif Østby, ”Asbjørnsen og Moe i billedkunsten”, 286.

¹⁷⁵ “Med tanke på den komplette norske billedutgave av eventyrene (1936) gav Gyldendal Norsk Forlag fire kunstnere av den yngre generasjon i oppdrag å illustrere de 46 eventyr som stod igjen.” Evensberget, “Eventyrtegnerne”, 11.

¹⁷⁶ Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, brev 334 fra Sørensen til Jens Thiis, Holmsbo 30.7.1936 og brev 666 fra Sørensen til Alf Rolfsen i 1934.

omkring valg av kunstnere til illustrasjonsoppdrag var en del av den aktuelle debatten. Han kritiserer Forening for Norsk Bokkunst for, i sin 5-årsplan, å engasjere malere fremfor tegnere som illustratører av aktuelle bøker og mener at det omvendte – å engasjere en tegner i et maleoppdrag – er utenkelig.¹⁷⁷ Han følges opp av en anonym meningsfelle et par uker senere i samme avis hvor vedkommende etterlyser en uttalelse fra bokkunstforeningens formann Thor Kielland og antyder en partisk forbindelse mellom Kielland og Henrik Sørensen.¹⁷⁸ Willi Midelfarts (1904–1975) illustrasjoner til Arne Garborgs (1851–1924) *Bondestudentar* var en utløsende faktor for innleggene i 1934. Det er interessant å se denne debatten i lys av hvordan de nasjonale byggmestre i 1890-årene ville styrke bokkulturen og skjønnhetssansen i de brede lag av folket, og debatten viser hvordan dette ble en fornyet kampsak i 1920- og 30-årene. I 1936 taler Olaf Willums (1886–1967), kunstner og leder for Radér- og litografiklassen på Statens Håndverks- og Kunstindustriskole, for at den frie grafiske kunst kan høyne kvaliteten på norske bøker.¹⁷⁹ Nils Johan Ruds kronikk i *Magasinet for alle* avspeiler hvordan valg av kunstnere til å illustrere den samlede utgaven av eventyrene i 1936 fremkalte reaksjoner:

... Men en frir sig allikevel ikke av følelsen ved en noe bakstreversk manér i det at de store forlag absolutt skal anvende en liten krets autoriserte malere hver gang et bokverk blir påspandert kunstnerisk utstyr. Nu ser vi snart ikke de senere års tilgang av bildende kunstnere for bare Henrik Sørensen og Per Krohger. De to er fremragende kunstnere, derom hersker ingen tvil som om monopolisten Vigeland, men er det sikkert at de går kritikkløst godt gjennom alt fra altertavler og veggtapecer til sosialt maleri og eventyr? Det er mulig at også en opponent kan beskyldes for konservatisme og tradisjonssvermeri... Vi skulle gjerne se en Tore Deinboll, en Kaare Espolin Johnson, en Bjarne Restan for det kunstneriske utstyr i et bokverk, f. eks. eventyrene. Ellers finnes det en fin eventyrtegner som heter Olav Engebretsen!¹⁸⁰

Magasinet for alle, som var et organ for arbeiderbevegelsen, spilte en viktig kulturhistorisk rolle i samtiden med tegnere som illustrerte tekster hentet fra hverdagslivet i Norge.

Tidsskriftet ble også en debutscene for flere av etterkrigstidens mer kjente forfattere og tegnere.¹⁸¹

De fire illustratørenes knytning til en sentral krets i det norske kunstmiljøet kan, sammen med Sørensens sterke posisjon og forbindelsene til Erik Werenskiold og Nordahl Rolfsen, ha påvirket valg av kunstnere. Det fantes også en familiær forbindelse mellom direktør i Gyldendal, Harald Grieg, og Alf Rolfsen, men en slik sammenheng kan også

¹⁷⁷ “Man bør i denne forbindelse også være opmerksom på at det næsten alltid er en bestemt krets av kunstnere det dreier sig om når noget ekstra er på trappene. I den nevnte 5-årsplanen finner man en rekke av de kjente navn, typiske malere, på en nær.” Trygve M. Davidsen, *Aftenposten*, 6.11.1934.

¹⁷⁸ *Aftenposten* 23.11.1936

¹⁷⁹ *Aftenposten* 12.11.1936, kronikk: “Bokkunst. Den frie grafiske kunst må høine vår bokkunst”.

¹⁸⁰ Nils Johan Ruud, “Folkeeventyrene”, *Magasinet for alle*, 9, nr. 13 (1936): 31–35.

¹⁸¹ Eivind Berggrav, *Magasinet. Bladet som skapte kulturhistorie*, (Oslo: Tiden norsk forlag, 1979).

skyldes tilfeldigheter i et lite miljø.¹⁸² Per Krohg hadde relativt nylig flyttet til Norge og hadde behov for å etablere seg og slå “nasjonale” røtter i det norske kunstmiljøet. Trygve Nergaard beskriver hvordan dette omslaget gir seg utslag i kunsten hans.¹⁸³ Nergaard forteller også at Krohg stadig var på utkikk etter inntektskilder i tillegg til det kunstneriske arbeidet og lærervirksomheten ved SHKS.¹⁸⁴ Dette førte til portrettoppdrag, bokomslag og illustrasjoner til bøker, blader og aviser.¹⁸⁵ En nærliggende tanke er at det også lå et praktisk hensyn bak å benytte seg av noen av de illustratørene som allerede hadde bidratt med tegninger til revidert utgave av Rolfsens lesebøker i 1920-årene, og på denne måten allerede var i et naboforlags “stall”.¹⁸⁶ Sett med ettertidens øyne virker spørsmålet om ”hvorfør ikke?” vel så naturlig som ”hvorfør?” disse kunstnerne ble valgt.

4.3. På jakt etter en fornyet nasjonal identitet

Begrepene nasjonsbygging og nasjonal identitet sto sentralt på slutten av 1800-tallet, og spesielt i Lysaker-kretsens ideologi.¹⁸⁷ Både utgivelsen av de illustrerte utgavene av Asbjørnsens folkeeventyr og Snorres kongesagaer kan ses som ledd i den nasjonale bevisstgjøringen. Nils Messel beskriver Lysaker-kretsens politiske makt slik: “Sine mest vidtrekkende konsekvenser fikk holdningen kanskje på de kunstneriske og kunstkritiske områdene. Idealene fra Lysaker-kretsen har vært utslagsgivende i norsk kunsthistorie og det allmenne synet på hva norsk kunst er til langt opp mot vår egen tid.”¹⁸⁸

Bodil Stenseth tar den nasjonale retningen i norsk kulturhistorie opp til ny behandling i sin bok om Lysaker-miljøet.¹⁸⁹ Hun påpeker at Lysaker-kretsen som kraftsentrum i norsk kulturliv døde ut i 1920-årene, men samtidig fikk elementer fra dens kulturpolitiske og kunstneriske meningsfellesskap nedslag hos neste generasjon. Hos denne generasjonen fikk ideologien en sosialdemokratisk utforming, og det nasjonale spørsmål fortsatte å prege norsk

¹⁸² Alf Rolfsen var fetter av Harald Griegs far. *Store norske leksikon*, snl.no, s.v. “Harald Grieg”, [http://snl.no/Harald Grieg](http://snl.no/Harald_Grieg) (oppsøkt 10.11.2010).

¹⁸³ Nergaard, ”Maleriet i mellomkrigstiden”, 132.

¹⁸⁴ Statens håndverks- og kunstindustriskole.

¹⁸⁵ Nergaard, *Bilder av Per Krohg*, 260.

¹⁸⁶ Johan Dybwads forlag.

¹⁸⁷ Felles for gruppen var arbeidet for en nasjonal bevisstgjøring gjennom kunst- og kulturpolitisk virksomhet. Flere av de sentrale medlemmer i kretsen, Gerhard Munthe, Frithjof Nansen, Erik Werenskiöld, Eilif Peterssen, Molkte Moe og Nordahl Rolfsen, bodde i nærheten av hverandre på Lysaker i 1890-årene.

¹⁸⁸ Nils Messel, “Fra realistisk virkelighetsskildring til dekorativ form. Lysaker-kretsen og den ‘norske’ tradisjon” i *Kunst og Kultur* 65 (1982), 153.

¹⁸⁹ *Nasjonalisme* brukes av Stenseth som verdinøytralt begrep om ideologier som søker å skape et nasjonalt fellesskap i form av en kulturell nasjonalisme. Bodil Stenseth, *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890–1940* (Oslo: Aschehoug, 1993).

kulturpolitikk i mellomkrigstiden.¹⁹⁰ Hun fremhever også Erik Werenskiold og Gerhard Munthe som symboler for en fornyet nasjonal kulturkamp i mellomkrigstiden og beskriver hvordan kultursentrumet satte spor i mellomkrigstiden hos Henrik Sørensen og hans krets. Med tanke på Sørensens sterke posisjon i miljøet i 1920- og 1930-årene, er det naturlig å fremheve ham som en viktig premissleverandør for den ideologien som dominerte kunstlivet disse tiårene. Historikeren Øystein Sørensen hevder at man kan se på innholdet i den nasjonale bevissthet i mellomkrigstiden som en videreføring av nasjonalromantikken via Lysaker-kretsen.¹⁹¹ Bjarne Hodne er opptatt hvordan ”striden om det norske” føres videre og legger klare føringer på utviklingen av kulturdebatten fram til andre verdenskrig.¹⁹² Innen litteraturfaget var det en generell tendens til å vise at det nasjonale fortsatt var en realitet i 1930-årene ved å videreføre tradisjonen fra den nasjonale fordypelsen og heimstaddiktningen.¹⁹³

Kunstnerne i Henrik Sørensens krets sto for en videreføringen av 1800-tallets nasjonalisme. De hadde som mål å skape en nasjonal enhetskultur hvor man bygget bro mellom bondekulturen og bykulturen, og sto for et norskhetsbegrep som var både tilbakeskuende og samtidsorienterende. Siktemålet var å styrke den nasjonale kultur og identitet, og å bevisstgjøre befolkningen om den nasjonale egenart. Henrik Sørensens sentrale posisjon skyldes delvis at han var et bindeledd mellom generasjonene, men også at han var ”den største forkynner i nyere norsk maleri. Hans livssyn rommet det meste, – fra utopisk sosialisme til uortodoks kristendom og lidenskapelig nasjonalisme”.¹⁹⁴ Illustrasjonsoppdraget til eventyrene i 1936 falt således naturlig inn under arbeidet for et av Sørensens ideelle formål for kunsten – ”det nasjonale”.¹⁹⁵

Retorikken blant kunstanmeldere i 1930-årene gir illustrerende eksempler på innholdet i og begrepsforståelsen av ”det nasjonale” eller ”det norske”. Eli Ingebretsen omtaler utstillinger i Oslo høsten 1935 med formuleringer som ”skaperne av den moderne tids stil ut fra norske forutsetninger og norsk farvefølelse”.¹⁹⁶ Begrepsbruken gir assosiasjoner til debattinnleggene fra 1890-årene hvor ord som ”det norske farveinstinkt” og ”national farvesans” ofte forekom. Begrepet nasjonal kunst ble også relatert til andre lands kunst i

¹⁹⁰ *Ibid*, 144.

¹⁹¹ Øystein Sørensen, ”Hegemonikamp om det norske” i Øystein Sørensen (red.), *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet* (Oslo: ad Notam Gyldendal, 1998), 17–48.

¹⁹² Bjarne Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 132.

¹⁹³ Harald og Edvard Beyer, *Norsk litteraturhistorie*, (Oslo: Aschehoug, (1977) 1978), 331–334.

¹⁹⁴ Steinar Gjessing, ”Tendenser og retninger gjennom fem decennier”, 60.

¹⁹⁵ Nergaard, ”Maleriet i mellomkrigstiden”, 117.

¹⁹⁶ Eli Ingebretsen, ”Omtale høstens utstillinger”, i *Kunst og Kultur* 22 (1936), 68–72.

1930-årene, for eksempel Amerika.¹⁹⁷ Idéhistorikeren Hans Fredrik Dahl poengterer hvordan folk i mellomkrigstiden la forskjellig mening i begrepet ”det norske” og stiller spørsmålet om hvem som definerte innholdet.¹⁹⁸ Sammenlignet med slutten av 1800-tallet, da det hovedsakelig var en elite som definerte innholdet før det ble akseptert som felles for landets innbyggere, var det i 1930-årene flere aktører på banen: Arbeiderbevegelsen og andre politiske organer, forenings- og organisasjonslivet i tillegg til at det offentlige spilte en viktigere og mer offensiv rolle gjennom skolevesen, kringkasting, tidsskrifter og bibliotekordning. Bjarne Hodne er også opptatt av hvordan ”det nasjonale” ble allment akseptert, og han snakker om en fornorskingsprosess av de nasjonale verdiene som foregikk helt frem til 2. verdenskrig. ”Konsolidering av nasjonalstaten og samlingen om de norske kulturelle grunnverdiene så de ble delt av alle, var først og fremst en prosess blant folk flest”.¹⁹⁹ At prosessen nå var flyttet fra en elite til et bredere lag av folket, styrkes av arbeiderbevegelsens omfavne av de nasjonale verdiene med Halvdan Koht i spissen. Koht fremheves som en sentral person som bidro til å gi nasjonalismen en sosialdemokratisk utforming i mellomkrigstiden.²⁰⁰ Han sørget for forsoning mellom sosialistene og de nasjonalistene som sto for en positiv forståelse av begrepet. Dette til tross for at det innad i Arbeiderpartiet var en viss motstand mot alt som smakte av nasjonal bevegelse.²⁰¹

Det ideologiske bildet var også mer komplisert i mellomkrigstiden enn hva som var tilfellet mot slutten av 1800-tallet. I mellomkrigstiden hadde man større fokus på å bygge Norge til en moderne europeisk kulturnasjon.²⁰² Forholdet mellom nasjonalitet og internasjonalitet utgjorde en overordnet problemstilling også innen billedkunstheltet, og her ga det seg utslag i polariteten mellom ”nasjonalister” og ”kosmopolitter”. Oppfatningen om at norsk kunst måtte bygge både på en kombinasjon av det tradisjonsbundne og det moderne og det hjemlige og det internasjonale, var imidlertid utbredt. Erik Werenskiold, som representerte kontinuiteten fra Lysaker-miljøet, oppmuntret sine yngre kolleger til å studere norsk natur og dyrke sitt eget kunstneriske uttrykk. Følgene for flere av de kunstnerne som ikke omformet eller oversatte de internasjonale og avantgardistiske impulsene til et norsk uttrykk, var, som

¹⁹⁷ ”Bevisstheten om å eie en nasjonal kunst har også fått uttrykk i Amerika, hvor man holdt sin første utstilling av nasjonal kunst.”, H.A., ”Omtale vårens utstillinger” i *Kunst og Kultur* 22 (1936), 184–189.

¹⁹⁸ Dahl, *De store ideologienes tid 1914–1955*, 190–194.

¹⁹⁹ Bjarne Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 132.

²⁰⁰ Øystein Sørensen, *Jakten på det norske*, 43.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² ”Den radikaliserende arbeiderbevegelsen forandret det kulturpolitiske landskap. I sterkere grad enn før kom internasjonalismen på programmet. Nasjonalisme fremsto dermed som en forsvarsideologi mot samfunnsoppløsning og internasjonal klassekamp”, Stenseth, 1993, 142.

tidligere nevnt, at de fikk liten oppmerksomhet og ble mer eller mindre ignorert i det norske kunstmiljøet.

Et innslag i kulturdebatten i midten av 1920-årene var programskriftet *Det norske syn*, som hadde brodd i to retninger – mot bygdenasjonalismen så vel som mot internasjonalsismen.²⁰³ Skriftets redaktør, for øvrig nyhetsredaktør i *Dagbladet*, Gunnar Larsen hadde sett seg lei på norskhet og norskhed som smakte av “målstrev og rau rosemaling, Færøyer og kaffistove”. Men han kritiserte også samtidens ukritiske tilegning av utenlandsk kultur.²⁰⁴ Feiringen av 900-års jubileet for Stiklestad-slaget i 1930 hadde karakter av en nasjonal høytid og bidro til å styrke nasjonalfølelsen.²⁰⁵ Folks forhold til “hjemme” og “ute” i 1920- og 1930-årene var, ifølge Hans Fredrik Dahl, preget av det han kaller “den nasjonale lojalitet” fra 1905.²⁰⁶ Mellomkrigstiden var viktige år for den nasjonale selvstendighetsfølelsen i Norge, og en tid da nordmenn markerte sin suverenitet blant annet gjennom språkreformer, nytt skolebokverk og utskifting av en rekke symboler og navn.

Folkeeventyrene – internasjonal opprinnelse, norsk gjendiktning og norske illustrasjoner

Det er enighet om 1800-tallets illustrerte eventyrbøkers posisjon som nasjonalverk i kunsthistorisk sammenheng. Ser man på 1936-oppdragets mandat, slik det er beskrevet i kapittel 3, hvor forlaget betrodde de fire illustratørene det verv å fortsette hvor de gamle slapp, er det naturlig at også det nasjonale aspektet ved illustrasjonene er premissgivende for den nye generasjonen. Som belyst i flere eksempler fra eventyrtegningene anno 1936, kan en del elementer i disse sies å representere kontinuiteten med hensyn til kravet om “norskhet” og “det nasjonale”. Slik første verdenskrig bidro til en sterkere betoning av det nasjonale innen norsk litteratur, var parallelle holdninger gjeldende innen billedkunst.²⁰⁷ Dette samsvarer med uttalelsen fra den svenske kunsthistorikeren Axel Romdahl fra 1930: “Den norske kunst var på forhånd nasjonalt betonet, linjen fra Werenskiolds eventyrtegninger og frem til de norske malere av i dag er ikke brutt.”²⁰⁸

²⁰³ *Det norske syn*, 1926, redigert av Gunnar Larsen. Generelt var artikkelforfatterne opptatt av å styrke nordmennenes bevissthet om sin kulturarv.

²⁰⁴ *Ibid*, 147.

²⁰⁵ Dahl, *De store ideologienes tid 1914–1955*, 177.

²⁰⁶ *Ibid*, 190–194.

²⁰⁷ Beyer, *Norsk litteraturhistorie*, 332.

²⁰⁸ *Aftenposten*, 12.11.1930 redaksjonell (?) omtale av foredrag i Nasjonalgalleriets foredragssal: “Nordisk kunst”.

Bjarne Hodne er opptatt av hvordan fenomenet tilpasning til et kulturelt, regionalt eller nasjonalt særpreg er svært aktuelt for eventyrenes del også når det gjelder fortellerrollen eller selve nedskrivningen av teksten. I følge ham nasjonaliserte Jørgen Moe de norske folkeeventyr på vegne av fortellerne, for eksempel ved å forsterke det som opplevdes som nasjonale trekk i personkarakteristikker eller ved å vektlegge og utbrodere naturskildringene.²⁰⁹ Målformen spiller også en rolle i denne sammenhengen, og dette blir spesielt tydelig i de eventyrtekstene hvor mange dialektord fra den muntlige fortelleren er bevart. Tilsvarende fortellerens rolle kan man tenke seg en parallell rolle for illustratøren hva angår påvirkningsmulighet med hensyn til nasjonal betoning, og hvilke deler av landet som ble definert som særegne for det norske. Harald Nordberg, en av dagens illustratører av folkeeventyrene, påpeker eventyrenes internasjonale opprinnelse, og at teksten opprinnelig i liten grad gir konkrete geografiske eller miljømessige holdepunkter. Det er først og fremst de klassiske illustrasjonene som står for betoningen av det norske.²¹⁰ Analysen i kapittel 3 viser at dette i høy grad også var gjeldende for den nye generasjonen illustratører i 1930-årene.

4.4. Et lite kapittel i mellomkrigstidens demokratiseringsprosess

Demokratiseringstanken bygger, som vi har sett, på holdninger som var forenlige med den nasjonale linjen innen kulturpolitikken. Den politiske venstresiden sto sentralt i mellomkrigstidens videreutvikling av nasjonsbyggingstanken fra 1800-tallet, og den sosialdemokratiske ideen om at kunsten skulle nå ut til alle lag i befolkningen, ble styrket. Arbeiderbevegelsens sterke posisjon preget i høy grad kulturlivet, men høyreekstremismen og Nasjonal Samling kastet mørke skygger over utviklingen allerede tidlig i 1930-årene. De så på seg selv som nasjonsbyggere og argumenterte med at ideene var blitt forvrengt og forfalsket av Venstre og Det norske Arbeiderparti.²¹¹ Hans Fredrik Dahl beskriver hvordan de knyttet seg til nasjonalromantikkens kulturnasjonalistiske program, og hvordan de forsøkte å overta svært mange av de norrøne symbolene og begrepene.

I 1935 ble det, med bakgrunn i de dårlige tidene og den store arbeidsløsheten, opprettet en egen "Folkeopplysningsnemd".²¹² Det er interessant å merke seg at staten var bekymret for det åndelig-moralske aspektet i kjølvannet av den økonomiske krisen, og at man med dette initiativet ønsket å finne ut av hvordan samfunnet kunne motvirke ledigheten ved å

²⁰⁹ Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 43.

²¹⁰ Harald Nordberg, "Eventyrrillustratørene som nasjonsbyggere", *Numer* 39, nr. 1 (1999), 6–11.

²¹¹ Dahl, *De store ideologienes tid 1914–1955*, 221.

²¹² Solhjell, *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime*, 221.

fylle den med meningsfylte aktiviteter og “heve individene til et høiere opplysnings- og kulturnivå”.²¹³ Dette innebar blant annet styrking av museenes virksomhet, vandreutstillinger, teater, folkebibliotek og friundervisningskurs for voksne.²¹⁴ Som nevnt tidligere preget satsningen på offentlig kunst perioden, og det er sannsynlig at lignende tanker ble absorbert av forlagsverdenen og tilpasset deres virksomhet.

På slutten av 1800-tallet kan det virke som om enkeltpersoner var drivkraften i arbeidet med å forme landets kulturelle identitet. I mellomkrigstidens ideologiske arbeid ses tendenser til at dette skjedde via organisasjoner eller politiske organer. Tanken om at kunsten skulle nå ut til alle deler av landet og til alle lag i befolkningen, vokste seg sterkere. Ved siden av vandreutstillingene kan de store satsningene på bokutgivelser ses som en del av denne formidlingen av den norske kulturarven. I tillegg realiserte “de store krafttakene” – prosjektene Kunst i sykestuene, Landslaget kunst i skolen, Aktuell kunst og Kunst på arbeidsplassen, som kom i gang etter andre verdenskrig – mellomkrigstidens kulturpolitiske ambisjoner dominert av en sosialdemokratisk folkeopplysningsideologi.²¹⁵ Forkjempere for norsk illustrasjonskunst arbeidet gjennom organisasjonen Forening for norsk bokkunst.

Den tid er for lengst forbi da den gjorde nytte ved og hadde berettigelse i å utgi mer eller mindre sjeldne ‘feinschmecker-trykksaker’ for en engere bibliofilkrets. Dens hovedoppgave nu må være å føre an, søke nye veier, prøve nye folk og støtte de håndverkere og de kunstnere som vil noe. Dertil i samarbeide med forlagene sørge for at resultatene kommer det størst mulige publikum til gode.²¹⁶

Den stadige presiseringen av betydningen av å nå frem til en bredest mulig del av befolkningen står sentralt innen hele kulturfeltet, og boken er i seg selv en demokratisk faktor. I debatten om kunstbøker og illustrasjoners kvalitet uttaler Olaf Willums at “et sundt og demokratisk samfund som vårt har krav på at boken – kanskje det mest demokratiske produkt av alle kultur- og kunst-produkter – får den form som kan være oss verdig”.²¹⁷ Generelt var det en sterk økning i organisasjons- eller foreningslivet i mellomkrigstiden, og de organisatoriske forbindelsene styrket avhengigheten menneskene imellom. Et stort antall av disse organisasjonene hadde “norsk” eller “den norske...” som en del av tittelen.

²¹³ Stortingsprp. nr. 1, kap. 257, 1935 gjengitt i *Ibid*, 221.

²¹⁴ “For året 1935–36 gav Stortinget en bevilgning til vandreutstillinger, utsendelser av kunstverket i Nasjonalgalleriets eie til utstilling i bygdecentra og provinsbyer. Disse statsunderstøttede vandreutstillinger fortsetter et arbeide som var tatt op av kulturfremmende sammenslutninger.”, Willoch, *Nasjonalgalleriet gjennom 100 år*, 174.

²¹⁵ Helliesen, *Norsk grafikk gjennom 100 år*, 229.

²¹⁶ Kielland, “Har norsk bokkunst et ansikt?”, 25–46.

²¹⁷ “Det er ikke bok kun for rikmannen og bibliofilen jeg vil, men et bokkunstarbeide som enhver kan glede sig over i de offentlige biblioteker og som derved blir alles eiendom, på samme måte som maleriene i vårt Nasjonalgalleri er nasjonens”, Olaf Willums, kronikk i *Aftenposten* 12.11.1936.

Debatten om det norske språket – bokmål, nynorsk eller samnorsk – var fremtredende i perioden og en del av demokratiseringsprosessen i samfunnet. Bodil Stenseth beskriver hvordan større leseverk ble brukt som et virkemiddel for å skape et nasjonalt forestillingsfellesskap som kunne gi folk flest en følelse av felles historie og kultur.²¹⁸ Her spilte illustrasjonene en viktig rolle. Nordahl Rolfsens store innsats på lese- og lærebokfronten i folkeskolen startet med fem-binds utgaven i årene 1892–1895, deretter en rekke reviderte utgaver hvor utgavene i årene fra 1926 til 1929 fikk flere nye illustrasjoner, blant andre utført av Henrik Sørensen, Per Krohg og Alf Rolfsen. Dagfin Werenskiold bidro med illustrasjoner i seks-binds utgaven fra 1939–1940.²¹⁹ Sett i lys av den samfunnsmessige og kulturelle utviklingen i mellomkrigsårene er det grunnlag for å hevde at den illustrerte utgaven av Asbjørnsen og Moes samlede eventyr i 1936 i høy grad var et produkt av sin egen tid, men samtidig hadde den sterke røtter i tradisjonen fra de klassiske utgivelsene.

²¹⁸ Stenseth, *Bok og menneske i 350 år*, 24.

²¹⁹ Jfr. note 59 og 107.

KAPITTEL 5 SAMTIDENS RESEPSJON

5.1. Forventninger

Etter avisomtaler å dømme hadde det bygd seg opp forventninger til den samlede illustrerte utgaven frem mot utgivelsen høsten 1936. Man så med glede frem til denne. Tegningene ble i forkant omtalt som ”moderne” og utført av tidens egen generasjon.²²⁰ At utgivelsen ble ansett som betydningsfull, hersker det ingen tvil om, og med tredje bind ”hvor vår generasjon leverer sin tributt til folkeskattens levendegjørelse” skulle verket fullføres.²²¹ Eli Ingebretsen betraktet begivenheten slik i etterkant:

Eventyrtegningene utstillet i Kunstnerforbundet i desember er vel den største opgave som er budt tegnekunstnere siden den første utgave av eventyrene ble illustrert sist i 70-årene. Det var da også med den største spenning imøtesett hvordan de 4 kunstnere Henrik Sørensen, Per Krohg, Alf Rolfsen og Dagfinn Werenskiold vilde løse opgaven å illustrere de sagn og eventyr som ikke tidligere var illustrert. Og som nu skulde føres inn i Gyldendals nye fullstendige utgave av folkeeventyrene, sammen med de gamle klassiske tegninger av Werenskiold, Kittelsen, Schneider o.a.²²²

Andre imøteså resultatet med en ”viss spenning” og kanskje litt skepsis med tanke på at disse kunstnerne skulle følge opp forgjengerne.²²³ Enkelte ga uttrykk for tvil om den nye generasjonen var rustet for oppgaven, og om illustrasjonene deres ville tåle sammenligningen med de klassiske.

I forbindelse med at det var 100 år siden de første norske eventyrene ble illustrert, rettet man ved flere anledninger frem mot 1940 oppmerksomhet mot den norske eventyrtradisjonen, for eksempel gjennom utstillingen ”Norske eventyrtegninger gjennom 100 år” i Universitetsbiblioteket på nyåret 1936.²²⁴ Året før hadde Nils Jørgen Johnsen utgitt

²²⁰”De nye eventyr-tegnere. Werenskiold, Kittelsen og de andre gamle mestere har hittil rådd grunnen i Gyldendals nye store eventyrutgave. Men med 20. hefte som nu foreligger, er man nådd fram til de eventyr som ikke har vært illustrert før og her møter vi for første gang vår egen generasjons kunstnere. Det nye bind vil foreligge avsluttet til jul.”, *Aftenposten*, 27.10.1936.

²²¹ ”Folkeeventyrene samlet og gjennomillustrert. Tredje bind med de moderne tegningene komplett.” ”I går fullførtes et betydningsfullt norsk bokverk: Den første samlede og gjennomillustrerte utgave av Asbjørnsen og Moes eventyr foreligger nu ferdig fra Gyldendal idet tredje bind er sendt ut.”, *Aftenposten*, 11.12.1936, H.R.

²²² Ingebretsen, Eli, ”Utstillinger i Oslo høsten 1936”, 65–66.

²²³ ”Fire av våre malere ... er blitt betrodd den krevende opgave å illustrere huldreeventyrene som nå kommer i ny utgave på Gyldendal Norsk Forlag.” ”Når vi tenker på hvad Erik Werenskiolds og Kittelsens tegninger har betydd for et par generasjoner, er det med en viss spenning vi har imøtesett denne samling”. ”Om de kunstnere som nå er gått inn for en lignende opgave, må man si at de på mange måter står ypperlig rustet for den.” Rolf Bull-Hansen, *Arbeiderbladet*, 1.12.1936.

²²⁴ ”Norske eventyrtegninger gjennom 100 år. En interessant utstilling i Universitetsbiblioteket”, *Aftenposten* 24.2.1936.

boken *Døler og troll* i 1935 som omhandler illustrasjonskunsthistorien frem til 1879.²²⁵ I innledningen skriver han:

For nutiden er Asbjørnsen og Moes eventyr og Werenskiold og Kittelsens eventyrillustrasjoner blitt uløselig knyttet sammen. Ingen nordmann tenker sig nu eventyret stort annerledes enn Werenskiold og Kittelsen har vist oss det i sine geniale bilder. Grunnen til dette er at billedene oppfyller de krav man stiller til en god illustrasjon: form og innhold dekker hverandre helt.²²⁶

I forkant av utgivelsen i 1936 gjorde Leif Østby rede for den historiske bakgrunnen til de norske eventyrillustrasjonene i en kronikk i *Aftenposten*.²²⁷ Han presiserer at kunnskap om denne historien er viktig for å kunne bedømme den nye generasjonens bidrag til tradisjonen. Gyldendal Forlag markerte også utgivelsen av den første samlede illustrerte utgaven av Asbjørnsen og Moes eventyr som en stor begivenhet.²²⁸

Markedsføringen ble i stor grad knyttet opp til de klassiske illustrasjonene. For eksempel viser reklameplakaten et oppslag med Erik Werenskiolds illustrasjon til “Kongsdøtrene i berget det blå” istedenfor en av de nye illustrasjonene [ill. 61].²²⁹ Dette kan tyde på at forventningene lå vel så mye i gjensynet med de eldre illustrasjonene og det å få en samlet utgave, som i antagelsen om at samtidens kunstnere skulle bidra med noe utslagsgivende i denne sammenhengen. Utsagnet “så vil de to store eventyrfortelleres drøm være realisert og vår nasjonale eventyrskatt være samlet i én utgave”, styrker denne oppfatningen.²³⁰

Mange av Erik Werenskiolds og Theodor Kittelsens eventyrtegninger var også blitt benyttet som illustrasjoner i Nordahl Rolfsens lesebøker for folkeskolen. På denne måten hadde de nådd frem til praktisk talt alle barn i landet, og dermed hadde tegningene en etablert og betydningsfull posisjon i folkets visuelle bevissthet også i mellomkrigstiden. Oppfatningen om at 1936-utgaven var beregnet på *hele* folket er blitt befestet i ettertid.²³¹ Særlig var de realistiske folkelivsskildringene og sagnene beregnet mer som folkeeventyr enn barneeventyr. De egentlige huldreeventyrene, som ikke er inkludert i 1936-utgaven, var heller ikke ment

²²⁵ Johnsen, *Døler og troll*, (Oslo: Forening for norsk bokkunst, 1935).

²²⁶ *Ibid*, 10.

²²⁷ Østby, *Aftenposten*, 10.2.1936.

²²⁸ ”Man forstod straks at det var noget stort i gjære da man i går formiddag kom inn i Gyldendals lokaler. Man blev ikke vist inn på direktørens hyggelige lille kontor. Man måtte følge med op i annen etasje og inn på den store konferansesal. Den er forbeholdt de aller mest høitidelige anledninger eller ”bomber” som direktør Grieg er så glad i å kalle dem...”, *Aftenposten*, 16.1.1936.

²²⁹ Gyldendal Norsk Forlags arkiv, Riksarkivet, DA-0034, serie T plakater, L0003; gjengitt som reklameannonse i *Aftenposten*, 16.1.1936.

²³⁰ Bull-Hansen, *Arbeiderbladet*, 1.12.1936.

²³¹ Sonja Hagemann påpeker folkeeventyrenes posisjon som litteratur for barnet og for folket, Hagemann, *De tegnet for barna*, 1986, 38.

som barnelesning.²³² Forfatter og kritiker Kristian Elster går så langt som å si at “Det blir sagt nu og da at barnene morer sig ikke slik over eventyrene lenger, de er blitt litteratur for voksne.”²³³ Samtidens anmeldere går ikke direkte inn på tegningenes kvaliteter overfor barn som mottakere, men flere tangerer temaet. Kunstpedagog Rolf Bull-Hansen formulerer det slik: “Men så blir til slutt spørsmålet: Hvorledes kommer disse tegningene til å virke på dem som de i første rekke er bestemt for, nemlig barna?”²³⁴ Dette er interessant å merke seg når vi vet at Asbjørnsen selv hadde kommentert hvordan noen av illustrasjonene ble oppfattet av barn.²³⁵

5.2. Utstilt i Kunstnerforbundet og innkjøpt til Nasjonalgalleriet

Samme høst som bokverket ble utgitt, stilte Kunstnerforbundet ut originaltegningene. Alle de nye illustrasjonene ble vist én uke i november 1936, samtidig med en utstilling av malerier som ble solgt til inntekt for ”Asylrettens venner”.²³⁶ Utstillingen av eventyrtegningene vitner i seg selv om en første anerkjennelse fra det kunstfaglige miljøet.

Dagbladet omtaler utstillingen som interessant, og det må ha gått rykter om at både Nasjonalgalleriet og Gyldendal Norsk Forlag hadde planer om kjøp av tegninger:

Vi kjenner jo nu noen av Rolfsens, Krohgs, Sørensens og Dagfin Werenskiolds tegninger til eventyrene og vet allerede å skatte dem høit. I løpet av dagen vil Nasjonalgalleriet sannsynligvis gjøre et større innkjøp til sin håndtegningsamling, og hvis så skjer vil Gyldendal Forlag også kjøpe sin part og deponere i galleriet. Det er imidlertid også mulig at det blir høve til å kjøpe for den gemene kjøper. Det vil da bli ordnet slik at tegningene selges eventyr for eventyr. En meget morsom måte for publikum, som kan skaffe seg et lite eventyrkabinett for en overkommelig pris.²³⁷

Samtlige tegninger ble kjøpt av Nasjonalgalleriet i november 1936 for 10 000 kr.²³⁸

Gyldendal bidro økonomisk med halvparten av kjøpesummen. Som det fremgår av

²³² I samtiden ble begrepet huldreeventyr flere ganger anvendt om de vanlige folkeeventyrene, men huldreeventyr er strengt tatt en egen kategori innen eventyrsjangeren.

²³³ Kristian Elster, *Aftenposten*, 24.1.1936

²³⁴ Bull-Hansen, *Arbeiderbladet*, 1.12.1936

²³⁵ ”Barna ville bli vettskremt, mente han.”, Østby, *Theodor Kittelsen*, 24. Jfr. note 95.

²³⁶ Utover avisklipp finnes det ingen katalogliste eller dokumentasjon av utstillingen i Kunstnerforbundets arkiv, heller ikke i Nasjonalmuseets dokumentasjonsarkiv. Asylrettens venner holdt stort malerisalg og aftentilstelning i Det nye teater. I den forbindelse nevnes det også at det utstilles gode malerier av norske kunstnere i Kunstnerforbundet (Sigurd Danifer, Henrik Finne, Reidar Aulie, Henrik Sørensen, Alexander Schultz, Willi Midelfahrt m.fl.). Maleriene er sjenket av kunstnerne til inntekt for de emigranter som foreningen ”Asylrettens venner” ser det som sin oppgave å støtte og hjelpe. De ”utfører et vesentlig og uegennyttig arbeid, og et meget vanskelig arbeid i disse dager da en så sterk opinion i virkeligheten motarbeider asylrettens prinsipp.” Det er uklart om inntektene fra den andre delen av utstillingen, eventyrtegningene, også gikk til dette formålet, *Dagbladet*, 27.11.1936

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ ”Møte i Kunstnerforbundet 27 nov. 1936”. Tilstede var: direktøren [Jens Thiis], konservator Ingebretsen. [Eli Ingebretsen] Til behandling forelå: Henrik Sørensens, Per Krohgs, Dagfin Werenskiolds og Alf Rolfsens

takkebrevet fra Nasjonalgalleriets direktør 3. desember 1936, stilte forlaget én betingelse ved bidraget, nemlig at tegningene fritt skulle stilles til disposisjon ved fremtidig behov for reproduksjon.²³⁹ Summen på fem tusen, som Nasjonalgalleriet selv betalte, utgjorde et betydelig beløp sammenlignet med museets innkjøpsbudsjett i 1930-årene.²⁴⁰ I museets budsjettforslag for 1937–1938 var man opptatt av at Kobberstikk- og håndtegningsamlingen hadde lidd under de siste årenes sparetiltak, og innkjøpsbudsjettet i 1936 tilsvarte det som avdelingen mottok som statstilskudd 50 år tidligere. I forslaget påpekes også den mangelfulle representasjonen av norske håndtegninger fra 1900-tallet, og at et økt innkjøpsbudsjett vil kunne muliggjøre en rikere representasjon av norske tegninger.²⁴¹ Innkjøpet av eventyrtegningene til museet i 1936 sørget for at denne folkeskatten ikke ble spredt på forskjellige private eiere med de konsekvenser det ville ha fått for tegningenes tilgjengelighet for offentligheten. Det er naturlig å anta at vurderingene bak kjøpet av hele tegningbolken rommet tanker som tilgjengelighet for offentligheten og betydningen av en samlet bevaring på ett sted for ettertidens generasjoner, men også et ønske om å styrke samlingen av norske tegninger i Nasjonalgalleriet. Bevisstheten om at en stor del av de klassiske tegningene var blitt innkjøpt til samlingen i 1888, noe som vil bli omtalt senere, spilte trolig også en viktig rolle.

Eli Ingebretsen, som sammen med direktør Jens Thiis, var ansvarlig for innkjøpet, anmeldte, som nevnt i kapittel 5.1., utstillingen i *Kunst og Kultur* på nyåret 1937. Her konkluderte hun med følgende: ”De nye tegningene er et nytt storverk, som fører nye levende verdier til den skatt som våre folkeeventyr er.”²⁴²

illustrasjoner til den nye utgaven av huldreeventyrene. Man innkjøpte samtlige tegninger: 160 i tall, til Kobberstikksamlingen, idet Gyldendal Norsk Forlag stilte kr. 5.000.- til disposisjon og museet selv ydet et tilsvarende beløp, som det utreder av konto ”Foredragssalen”. Samlet pris: kr 10.000.-” i Nasjonalgalleriets Forhandlingsprotokoll 1920–1939; Det totale antall tegninger gjengitt i bind 3 av 1936-utgaven er faktisk 169. Det totale antall i museets samling er 172 inkludert tre forarbeider, jfr. kapittel 1.3. På bakgrunn av museets inventarprotokoll eller arkivmateriale er det ingenting som dokumenterer at noen av disse er ervervet på et senere tidspunkt..

²³⁹ “Med Deres ærede av 1 ds. fulgte check stor: Kr 5000 som bidrag fra forlaget til erhvervelse av Per Krohgs, Alf Rolfsens, Henrik Sørensens og Dagfin Werenskiolds eventyrtegninger. Idet jeg erkjenner mottagelsen tillater jeg mig på vegne av Nasjonalgalleriet å be Dem motta min beste takk for Deres generøse gave uten hvilken det ikke ville ha vært mulig for museet å komme i besiddelse av samtlige tegninger. Disse supplerer håndtegningssamlingens i forveien store antall av illustrasjoner på en måte som gjør den noget så nær komplett. Jeg har notert betingelsen for Deres gave, at Deres forlag til enhver tid skal være berettiget til å få utlånt samtlige av disse tegninger til reproduksjon. Med min beste takk for Deres verdifulle støtte er jeg Deres ærbødige direktør”, Nasjonalgalleriets dokumentasjonsarkiv, journalnr. 294, 1936.

²⁴⁰ I 1936 var Kobberstikksamlingens totale innkjøpsbudsjett på kr. 1500,- og i 1937 foreslås det økt til kr. 5000, Nasjonalgalleriets dokumentasjonsarkiv: sakarkiv 1937–1938, D-0018; til sammenligning utgjorde en konservators årslønn kr. 4500,- i 1936.

²⁴¹ Nasjonalgalleriets dokumentasjonsarkiv: sakarkiv 1937–1938, D-0018.

²⁴² Ingebretsen, ”Utstillinger i Oslo høsten 1936”, 65–66.

5.3. 1880-årenes illustrasjoner – en nasjonal skatt

Både i 1880-årene og 1930-årene ble eventyrillustrasjonene betraktet som en del av den norske kulturskatten. Men sammenligner man innkjøpet i 1936 med de drøyt 200 eventyrtegningene som ble ervervet til Nasjonalgalleriet i 1888, så er prosessen svært forskjellig. Mens det i 1936 ikke synes å ha vært noen diskusjon eller uenigheter om at tegningene burde ivaretas som en offentlig kulturskatt, måtte det i 1888 initiativrike ildsjeler og en underskriftskampanje til for å påvirke stortingspolitikerne til et flertallsvedtak som kunne sikre tegningene plass i Nasjonalgalleriets samlinger.

1800-tallets fokus på norsk identitet og nasjonalfølelse, hvor Asbjørnsen og Moes folkeeventyr var et viktig innslag, bidro til en enhetlig positiv resepsjonsprofil av tegningene i perioden fra 1879 til 1888.²⁴³ Etter at det siste av de fire bindene var utgitt i 1887, anmeldte kunsthistorikeren Andreas Aubert illustrasjonene i *Dagbladet*. Han innledet slik: ”Werenskiolds og Kittelsens Eventyrillustrationer – en værdifuldere Gave til Julebordet kunde den norske Kunst ikke bringe”.²⁴⁴ I 1888 befant de fleste av originaltegningene seg i Asbjørnsens hjem. I forbindelse med dødsbooppgjøret etter Asbjørnsen tok kunstsamleren Sophus Larpent sammen med Andreas Aubert initiativet til en underskriftskampanje for at tegningene skulle bli innkjøpt til Nasjonalgalleriet. Larpent var opptatt av tegningenes nasjonale og kunstneriske interesse og ønsket at de i fremtiden skulle forvaltes av det offentlige. I et brev til stortingsrepresentant Bendix Edvard Bendixen skrev Larpent ”Jeg haaber, at Nationalgaleriets Besiddelse af Tegningerne, vil blive Mangen til Glæde, og jeg tror, at det i mer end en Henseende er af Betydning at Bevillingen vedtages.”²⁴⁵ En rekke fremtredende kulturpersonligheter ga sin støtte i underskriftskampanjen, og resultatet ble at Stortinget vedtok en ekstraordinær bevilgning på 3 000 kr slik at Nasjonalgalleriet kunne erverve de 217 tegningene.²⁴⁶

²⁴³ Oppgavens rammer gjør det imidlertid ikke mulig å gå nærmere inn på samtidens resepsjon av disse illustrasjonene, men historien om hvordan tegningene endte som felleseie for det norske folk er interessant å ta med i korte trekk som et bakteppe for resepsjonen i 1936.

²⁴⁴ Andreas Aubert, *Dagbladet*, 23.12.1887.

²⁴⁵ Brev fra Sophus Larpent til skolebestyrer og stortingsrepresentant Bendixen, 9.7.1888, Nasjonalbiblioteket, Håndskriftsamlingen. Jeg takker seniorkurator Bodil Sørensen for denne referansen.

²⁴⁶ Brev fra konservator i Kobberstikksamlingen Fredrik Gundersen til Sophus Larpent, 8.6.1888, Nasjonalbiblioteket, Håndskriftsamlingen, brev. 192. Jeg takker seniorkurator Bodil Sørensen for denne referansen.

5.4. Samtidens mottagelse av 1936-illustrasjonene

Selv om de samfunnsmessige forutsetningene på mange måter var svært annerledes i 1930-årene, virker det som om tegningene i 1936 med selvfølgelighet ble inkludert som en del av den norske kulturskatten i og med at de ble kjøpt av Nasjonalgalleriet. I forbindelse med utgivelsen og utstillingen i 1936 ble eventyrtegningene omtalt i flere aviser, *Aftenposten*, *Arbeiderbladet*, *Dagbladet* og *Tidens Tegn* samt i tidsskriftene *Vår Tid* og *Magasinet for alle*.²⁴⁷ Omtalene var gjennomgående positive, men det fantes også kritiske røster, for eksempel til forlagets valg av kunstnere som beskrevet i kapittel 4.2.

Samlet sett virker det som om utgaven ble tatt i mot med åpne armer som “en begivenhet i norsk åndsliv”.²⁴⁸ Overskriftene var imøtekommende: ”Folkeeventyrene samlet og gjennomillustrert. Tredje bind med de moderne tegningene komplett.” Videre heter det: ”I går fullførtes et betydningsfullt norsk bokverk: Den første samlede og gjennomillustrerte utgave av Asbjørnsen og Moes eventyr foreligger nu ferdig fra Gyldendal idet tredje bind er sendt ut” – “dette tredje bind, hvor vår generasjon leverer sin tribut til folkeskattens levendegjørelse”.²⁴⁹ I *Aftenpostens* omtale fastslås det videre at man har “lykkes i kombinasjonen av modernitet og å treffe den rette tonen”.²⁵⁰ Dette utdypes slik: “Nettopp disse moderne tegningene, med den intime innlevelse, i eventyrene og dens verden, er kanskje det aller kraftigste bevis for eventyrenes levende makt i Norge den dag i dag. Uten å behøve å ofre så meget av sitt personlige preg eller sin modernitet griper de fleste av dem helt uanstrengt den rette tonen, den som for oss alle er eventyrenes.”²⁵¹ Begrepet “den rette tonen”, som går igjen hos flere av anmelderne, refererer sannsynligvis til tradisjonen og stemningene fra de klassiske illustrasjonene. Ved siden av dette begrepet anvendes begrepet “moderne” hyppig i samtidens karakterisering av tegningene fra 1936.

I omtrent samtlige omtaler berøres forholdet til de klassiske illustrasjonene, og det påpekes ofte at tegningene i tredje bind som helhet har en noe ujevn kvalitet. Andre er opptatt av de nye elementene i det siste tilskuddet av eventyrillustrasjoner og betegner det som et

²⁴⁷ Blant disse nevnes: Østby i *Aftenposten*, 16.1.1936 og 5.12.1936; Kristian Elsters kronikk i *Aftenposten* 24.1.1936; Erik Zahle i *Arbeiderbladet*, 31.10.1936; usignert i *Arbeiderbladet* 27.11.1936; Bull-Hansen i *Arbeiderbladet* 1.12.1936; usign. i *Dagbladet* 27.11.1936; Reidar Aulie i *Tidens Tegn* 3.12.1936; Wahl i *Vår Tid* 8.4.1936; Dagsavisen *Tidens Tegn* var et ledende kulturorgan med medarbeidere som Chr. Krohg, Nils Kjær, Sven Elvestad, Carl Nærup, Ronald Fangen, Sigurd Bødtker m.fl. og ble utgitt i perioden 1910–1941.

²⁴⁸ Østby, *Aftenposten*, 5.12.1936.

²⁴⁹ H.R., *Aftenposten*, 11.12.1936.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

slags brudd med tradisjonen.²⁵² Det kan synes som om Kristian Elster først og fremst har Per Krohgs tegninger i tankene når han snakker om det moderne og nye i tegningene som “teknikkens vidundere” i kontrast til det organiske og naturlige i de klassiske. Han utdyper det slik:

De har oplevet teknikkens seier sammen med sin egen utvikling, og de har i sin kunst reagert for og imot den, enhver efter sin natur. Tydeligst er det å merke hos Per Krohg, - hans Grimsborken er et teknikkens vidunder og allikevel levende, - det er ikke brudd mellem fantasi og virkelighet - -.²⁵³

Muligens antyder han her det samtidige tidspreget i de nye illustrasjonene og en disharmoni med tekstens opprinnelse eller med fenomenet norsk natur.²⁵⁴ Rolf Bull-Hansens sammenfatter sin helhetsvurdering med disse ordene: ”Kunstnerisk sett er opgaven ypperlig løst, selv om det i samlingen er ting som virker ujevne og ikke så heldige når det tenkes på bokkunst.”²⁵⁵ Det er ellers verd å merke seg at 1936-utgaven av Asbjørnsen og Moe ikke var blant utvalget som ble kåret til årets 12 vakreste bøker og utstilt i Deichmanske bibliotek samme høst.²⁵⁶

Kunstnerkollega Reidar Aulie benytter anledning til en indirekte kritikk av de profesjonelle bokkunstnerne når han i *Tidens Tegn* sier at “den samlede illustrerte eventyrutgaven gir en nesten historisk oversikt over norsk illustrasjonskunst.”²⁵⁷ Hvis de ‘profesjonelle’ bokkunstnere vilde studere dette verket vilde de forhåpentligvis miste lysten til å fortsette med det funkismareritt de sedvanligvis presterer.”²⁵⁸ Det er noe uklart hva Aulie sikter til, men uttalelsen bekrefter at det bokkunstneriske aspekt var et aktuelt debatttema i samtiden. Olaf Willums rettet søkelyset mot Foreningen for Norsk Bokkunsts virksomhet i en kronikk i *Aftenposten* høsten 1936: “[...] i de mange år foreningen har eksistert, har den ikke utgitt et eneste stykke gedigen bokkunst, ‘Draumkvædet’ medregnet”.²⁵⁹ Willums er kritisk til tilfeldige pennetegninger anvendt som illustrasjoner og mener at den grafiske kunst eller grafikeren som bokkunstner er den som kan høyne kvaliteten på norsk bokkunst. Det er mulig at eventyrutgaven fra 1936 bidro til å blåse liv i debatten, selv om Foreningen for Norsk

²⁵² Elster, *Aftenposten*, 24.1.1936.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ De ulike eventyrutgavene fulgte de gjeldende språkreformene; Molkte Moe spilte en viktig rolle når det gjaldt reviderte og fornorskede utgaver.

²⁵⁵ Bull-Hansen, *Arbeiderbladet*, 1.12.1936.

²⁵⁶ Usignert, *Aftenposten*, 19.2.1936: “Kåring av årets 12 vakreste bøker”; konservator Eli Ingebretsen var ett av juryens medlemmer.

²⁵⁷ Aulie, “Eventyrtegningene”, *Tidens Tegn* 3.12.1936.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Willums, *Aftenposten*, 12.11.1936; Willums refererer til Gerhard Munthes illustrerte praktutgave av *Draumkvædet* fra 1904, jfr. note 58.

Bokkunst ikke hadde noen direkte rolle i dette prosjektet. Konflikten om hvem som egnet seg best til denne type illustrasjonsoppdrag ble igjen aktualisert.

I desember 1937 ble det, i forbindelse med feiringen av Nasjonalgalleriets 100-års jubileum, åpnet en ny utstillingssal for Kobberstikk- og håndtegningsamlingen. Man hadde valgt et folkekjært og sentralt tema for åpningsutstillingen med et utvalg av eventyrtegninger fra to generasjoner inkludert tegningene anno 1936.²⁶⁰

Resepsjonen av Per Krohgs tegninger

I forkant var man skeptisk til om Per Krohg var rotfestet nok i den nasjonale kultur, og om han hadde forutsetninger for å videreføre tradisjonen fra de klassiske. Disse forutinntatte holdningene preget også enkelte av anmelderne. Ellers ble Krohgs fantasifulle løsninger og tegningenes moderne preg fremhevet som en styrke. I følge Bull-Hansen bruker han “det folkelige kulturstoffet så fritt og ledig at det smelter naturlig inn i den kunstneriske sammenhengen og ikke hemmer eller tynger”.²⁶¹ Samme anmelder fortsetter slik: ”Som ventelig var, har Per Krohg her funnet en prektig tumleplass for all sin utrolige oppfinnsomhet og barokke humor. Han maner frem djevelskap og fanterier, og skildrer all slags fantastiske uhyrer med inngående og forbløffende sakkunnskap.”²⁶² Denne positive mottagelsen fikk ikke stå uimotsagt. Leif Østby er skeptisk til Krohgs illustrasjoner, og de to hovedankepunktene hans er illustrasjonenes manglende nasjonale forankring og at de har et “uorganisk”, teknisk preg. Han gir uttrykk for dette på denne måten:

[S]tår det nasjonale fjernt, det er noget underlig uorganisk over hans fantasi når han behandler slike motiver. Den er inspirert av motoralderen, den har lettere for å skape en robot enn en skikkelig norsk jutul. Derfor blir det ikke eventyrets verden han fører oss inn i, men sin egen Krohgske fantasiverden. Den er morsom nok, det er ikke det; vi rives ubønnhørlig med av denne sprelske fantasi, dette sprudlende opkomme av bisarre innfall, av oppfinnsomhet og burlesk humor. Men nettopp det kan bli en fare; eventyret forlanger at man ialfall later som man tar det alvorlig, mens det næsten virker som om Krohg gjør narr av det hele. Draugen, som helt op i våre dager har været dødsens alvor for så mangan vettskremt Nordlands-fisker, blir hos Krohg en samling kuriositeter med alle mulige rare ting til hode, men uten fnugg av mørketidens uhygge [ill. 20]. Og hans bergrise, så strålende fantasifull den er, med småskog som klorer sig fast i rynkene og elven som rinner fra øienkroken i kast og stup, med skjelvende

²⁶⁰ “Klassikerne blant dem, Werenskiold og Kittelsen, den lange rekke med troll og tusseskap og folkeliv som hvert barn kjenner, har fått sin samlede plass, den yngste generasjon av eventyrtegnere, Alf Rolfsen, Per Krohg, Henrik Sørensen og Dagfin Werenskiold, fyller hver sin vegg med tegninger til siste utgaven av eventyrene.”, “Eventyrtegningene på et brett – Utstilling i Nasjonalgalleriets nye grafiksal”, *Aftenposten*, 6.12.1937; I forbindelse med Nasjonalgalleriets 100-års jubileum ble sørfløyens gårdrom lukket og Munch-salen ble etablert. Ombyggingen ga også plass til en ny utstillingssal for tegning og grafikk (sal 7). Sigurd Willoch, *Nasjonalgalleriet gjennom 100 år*.

²⁶¹ Bull-Hansen, *Arbeiderbladet*, 1.12.1936.

²⁶² *Ibid.*

bjerker hengende utover fossestupet i nasjonalromantisk ironi, den virker ikke overbevisende som norsk naturfenomen [ill. 14].²⁶³

Til tross for innvendingene konkluderer Østby med at “det er i det hele så meget å glede sig over hos Krohg, hans tegninger er bedårende små kunstverk de fleste av dem, fullendt artistisk gjort. Det er bare det at de er holdt i en helt annen stiltone enn den tekst de skal illustrere.”²⁶⁴

Andre anmeldere har også lagt merke til Draugen-tegningen, men i motsetning til Østby så er *Arbeiderbladets* anmelder opptatt av at Per Krohg er den som endelig har klart å tegne draugen på en troverdig måte:

Det er ialfall sikkert at draugen nu er blitt tegnet. For enhver som bor i de kyststrøk, hvor draugen en gang holdt til og kanskje minnes en og annen mann, som trodde på draugen som på amen i kirken, gir det en utløsningens glede å se Per Krohgs avbildning av denne personifikasjonen av kystens onde makter. Ærlig talt – det er en begivenhet verd å samle på, begivenheten er vel bare i sort og hvitt, men gav kanskje ikke den sorte smidige strek på hvit bakgrunn mangen en gang tilskueren rikere skjenk enn det store bemalte lerret?²⁶⁵

Kritikken mot Krohgs tolkninger av eventyrteksten var først og fremst rettet mot tegningenes “uorganiske” og dynamiske preg, samt mot kontrasten mellom det tradisjonelle eventyrets verden og Krohgs fantasifigurer. Krohg var kanskje fremmed for mange av de elementene som ble oppfattet som norsk tradisjon, og det sentrale i kritikken gikk på at han skildret episodene fra teksten på en annen måte enn noen hadde gjort tidligere. Eli Ingebretsen sier det slik: “Per Krohg spiller på andre strenger. Det er eventyrenes uhygge og skremmende fantomer han med forferdende detaljrikdom maner frem, påtagelig som barn krever det, men med en suggererende angst for ukjente makter som man aldri helt vokser fra.”²⁶⁶ Reidar Aulie er opptatt av samme poeng når han sier at “Per Krohg er gått løs på eventyrene på sin egen måte. Han har i høieste grad benyttet de forutsetningene han sitter inne med. Han har sloppet løs hele sin Edgar Poe’ske fantasi, og sine fullstendig blandede evner som tegner.”²⁶⁷ Trygve Nergaard har rett i at Krohg gikk lengre enn å bekrefte et allerede etablert syn på eventyrfigurene, og at dette førte til blandete reaksjoner blant mottakerne.²⁶⁸

Resepsjonen av Alf Rolfsens tegninger

Alf Rolfsens tegninger blir stort sett berømmet for en gjennomført tegnestil av samtidens anmeldere. Enkelte vektla harmonien med eventyrenes rolige fortellerstil, mens andre påpekte

²⁶³ Østby, *Aftenposten*, 5.12.1936.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Erik Zahle, *Arbeiderbladet*, 31.10.1936.

²⁶⁶ Ingebretsen, “Utstillinger i Oslo høsten 1936”, 65–66.

²⁶⁷ Aulie, *Tidens Tegn* 3.12.1936.

²⁶⁸ Nergaard, “Maleriet i mellomkrigstiden”, 133.

en kontrast mellom den akademiske tegnestilen og eventyrenes folkelige innhold. Han fikk spesielt ros for måten han skildrer norsk arkitektur på og for hvordan han har truffet essensen i det norske.

Eli Ingebretsen formulerte det slik: “Det mest uventede bidrag var kanskje allikevel Alf Rolfsens. Det første inntrykket da tegningene hang samlet på veggen, var enheten, samstemtheten i teknikk med tusjlaveringens og blyantens fine toneoverganger. Dernest den usedvanlig vakre sort- og hvitt-virkning, harmonien og balansen mellom det lyse og det mørke i billedflaten.”²⁶⁹ Andre trakk frem illustrasjonenes klassiske karakter med den fine og strenge tegnemåten og de klare komposisjonene.²⁷⁰ Leif Østby roser også Rolfsens dyktig utførte tegninger og mener at han med den nøkterne stilen ”har truffet eventyrets episke tone, den rolige, saklige fortellerstil, som lar det fantastiske eller uhyggelige springe frem av selve situasjonen, uten stemningsbetonte kommentarer”.²⁷¹ I enkelte tilfeller, mener Østby, kan likevel den konstruktive tegnestilen bli vel stram slik at den tar noe av luven fra fantasielementene og stemningen i teksten. Balansen mellom detaljer og helhet hever også Rolfsens bidrag til et høyt nivå rent tegnemessig.²⁷² Reidar Aulie påpeker i tillegg til Rolfsens dyktige tekniske utførelse, hvordan denne i noen tilfeller blir for stiv og formell sammenlignet med motivet og tekstens innhold.²⁷³ Uten å påpeke det direkte antyder flere av kritikerne en ubalanse mellom Rolfsens akademiske tegneform og eventyrenes folkelige innhold.

Men relasjonen mellom tegnestil eller form og innhold blir også nevnt i rosende ordelag. Formen gir et tilsynelatende rolig inntrykk, men ved å gå inn i tegningen oppdages det fremmede, skjulte og uhyggelige.²⁷⁴ Ifølge Østby fremhever, foruten Sørensen, Rolfsen

²⁶⁹ Ingebretsen, ”Utstillinger i Oslo høsten 1936”, 65–66.

²⁷⁰ ”Det er ikke ofte man møter en finere og strengere tegnekunst enn den Alf Rolfsen her har skapt. Den må i mer enn én betydning kalles klassisk. Hans form er redig [sic] og klar, komposisjonen avveid og fint beregnet, tonevirkningen meget vakker, og stoffet samtidig virkelighetsnært og fantasifullt behandlet.”, Bull-Hansen, *Arbeiderbladet*, 1.12.1936.

²⁷¹ Østby, *Aftenposten*, 5.12.1936.

²⁷² ”Detaljene er med overlegen kunst satt sammen slik at de løfter hele fremstillingen over i eventyrets frie fantasiverden, og helheten likevel bevarer den indre logikk, som eventyret aldri bryter.”, Østby, *Aftenposten*, 5.12.1936.

²⁷³ ”Alle Rolfsens tegninger er strålende dyktig gjort. Men en del av tegningene minner om Gude og Tidemand i sin stivstrøkne bonderomantikk. Han spaserer på en måte oppå eventyrene og gir en slags anskuelsesundervisning i akademisk utforming av motivet. De beste tegningene er etter min opfatning de til ”Plankekjøerne” hvor han har fått inn mere av eventyrenes robuste form og innhold. Som tegning er alle sammen nydelig utført”, Aulie, *Tidens Tegn*, 3.12.1936.

²⁷⁴ ”Men så begynte det egentlige: at innholdet var så fordulgt og mangetydig, så gåtefullt og lokkende bak den gjennemsiktige formen. Som i den vakre tegningen av piken som står ved siden av den hodeløse kroppen og holder det avhugne hodet i sine hender. Først oppfatter man bare skjønnheten i tegningen, pikens uttrykk og bevegelse, så kryper langsomt uhyggen frem, noe ukjent og farlig, noe som ikke henger riktig sammen bryter inn, akkurat som i eventyrene. De begynner så rolig med: der var engang, men før vi vet av det, har de lokket oss langt inn i en fremmed verden, hvor andre lover gjelder, og andre farer lurere enn i virkelighetens.”, Ingebretsen, ”Utstillinger i Oslo høsten 1936”, 65–66.

som den som best har truffet den riktige eventyrtonen eller stemningen: “Hvor ypperlig Rolfsen vet å gripe naturens egen eventyrtone i det enkleste motiv...”.²⁷⁵ Han fremhever tegningene til “Det blå båndet”, “Mestermø” og “De syv folene” som mest vellykket ved at kunstneren her har gitt ”uttrykk for det brå, ville, skremmende, for eventyrets fantastisk forstørrede dimensjoner så vel som for det hjemlige” [ill. 32, 38 og 13].²⁷⁶ En av de få innvendingene Østby har til Rolfsens bidrag, gjelder fraværet av humor: ”Skulde man innvende noget mot Rolfsens eventyrstil, så måtte det være at den mangler humor. Hans konge der han står ute på trammen og tar imot Askeladden som kommer strykende til gårds, har intet av Werenskiolds lune; det er en hard og myndig bygdekakse fra forrige århundre.”²⁷⁷

Rolfsens beskrivelse av arkitektur, som i illustrasjonene til ”Mestermø”, blir av Østby fremhevet som nyskapende [ill. 32]. Likedan den måten han tegner ” et nasjonalt bygningsmotiv som stavkirken og avstreifer det alle detaljer, så den rent arkitektoniske reisning kommer til sin rett.”²⁷⁸ De samme arkitekturtegningene får ros for å ha truffet det norske av det norske: ”Det er ikke tvil i vår sjel om at denne gården er norsk, norsk i hver flis, så knudret og hard og barsk i uttrykket som landet selv. Men hvor i vårt land finnes en slik gård?”²⁷⁹ Flere av tilbakemeldingene på Rolfsens tegninger tyder, som det fremgår av omtalene, på at miljøet ble positivt overrasket over Rolfsens bidrag. Trolig har det sammenheng med at han fra før av hadde relativt liten erfaring som illustratør.

Resepsjonen av Henrik Sørensens tegninger

Samtidens kilder gir inntrykk av at Henrik Sørensen var plassert i sporene etter Erik Werenskiold allerede før man hadde sett resultatene av illustrasjonsbidragene hans. Med naturskildringer hentet fra samme dalstrøk som forgjengeren og utført i en tilnærmet realistisk beskrivende tegnestil, så var det naturlig å tillegge Sørensen rollen som oppfølger.²⁸⁰ Det virker imidlertid som om det først og fremst er naturmotivene og tegningene av bygninger det her henvises til. I og med at han har hentet motivene fra samme dalstrøk som Werenskiold, eller fra samme ”eventyrmark” som Østby uttrykker det, kan dette virke som en noe opplagt slutning. Østby er også opptatt av at Sørensen bruker naturskildringen som stemningsbakgrunn “slik som Asbjørnsen selv har satt sagnene inn i en naturskildrende

²⁷⁵ Østby, *Aftenposten* 5.12.1936.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Ingebretsen, ”Utstillinger i Oslo høsten 1936”, 65–66; Bull-Hansen, *Arbeiderbladet*, 1.12.1936; Østby, *Aftenposten* 5.12.1936.

ramme”.²⁸¹ Østby utdyper dette ved å si at “han [Sørensen] klarer ved enkle midler å skape inntrykket av at skjulte, hemmelighetsfulle krefter lever og virker under naturens rolige overflate” og “at den samme stemning av skjult liv er det i alle de praktfulle tegningene av gamle norske gårder.”²⁸² Reidar Aulie deler Østbys positive vurdering av naturskildringene, og han mener at disse har en varme til felles med Erik Werenskiolds og Theodor Kittelsens.²⁸³ Det virker ikke som om man var opptatt av at tegningene Sørensen bidro med, hadde en generell karakter, og at flere var gjenbruk fra Nordahl Rolfsens lesebøker fra perioden 1926 til 1929.²⁸⁴

Mottakelsen av Sørensens figurtegninger og fantasiskikkelser er mer blandet, og få av anmelderne i samtiden tok tak i kvaliteten på disse tegningene. Østby er imidlertid kritisk til bruken av Tone Veli-skikkelsen i flere av illustrasjonene, og han mener at hun ikke vil bli akseptert som huldra av “nogen norsk ungdom i eventyralderen”. Han påpeker dermed manglende troverdighet ved huldra-skikkelsen, mens han mener at Sørensens troll er blant hans mest vellykkede fantasiskikkelser i og med at de ”er formet av norsk fantasi”. Denne noe diffuse betegnelsen om norsk fantasi til tross, sier han samtidig at ”det er enda et stykke igjen til Werenskiold og Kittelsen.”²⁸⁵

Resepsjonen av Dagfin Werenskiolds tegninger

Dagfin Werenskiolds illustrasjoner fikk en mer lunken mottakelse med fokus på den ujevne kvaliteten, og han ble viet liten oppmerksomhet sammenlignet med de tre andre. En karakteristikk som går igjen hos flere av kritikerne når det gjelder Dagfin Werenskiolds tegninger er at disse, samlet sett, preges av ujevn kvalitet og tegneutførelse. Leif Østby mener at den kunstneriske form og helhet glipper og at den dekorative delen mangler eventyratmosfære.²⁸⁶ Eli Ingebretsen beskriver det med eventyrformens kontrastspråk: ”... som om de var blitt til både i onde og gode stunder”.²⁸⁷ Styrken finnes, ifølge henne, i hans

²⁸¹ Østby, 5.12.1936.

²⁸² Østby, 5.12.1936.

²⁸³ Aulie, *Tidens Tegn*, 3.12.1936.

²⁸⁴ Eksempel på gjenbruk: Landskapstegning fra Rondane og *Huldregården*, begge benyttet som illustrasjoner i Nordahl Rolfsen, *Lesebok for folkeskolen*, (Oslo: Dybwad Forlag, 1928) og til “Fra fjellet og seteren” i eventyrutgaven fra 1936.

²⁸⁵ Østby, *Aftenposten*, 5.12.1936.

²⁸⁶ “Den kunstneriske form og helheten glipper...”; “... den dekorative stilen mangler noe av eventyratmosfæren...”; “... figurene og skikkelsene ubestemmelige med noen unntak, ujevn tegnekunst...”, Østby, *Ibid.*

²⁸⁷ “Dagfinn Werenskiolds tegninger virket kanskje noe ujevne, som om de var blitt til både i onde og gode stunder. Tegnemåten og materialet vekslet sterkt og kunde somme tider rive enkelte tegninger ut av sammenhengen. Men hans ornamentale fantasi ligger nettopp til rette for illustrasjon, og det folkelige fortrolige i eventyrene motsvarer noe i hans eget gemytt som finner lykelige uttrykk bl.a. i tegningene til Kari Trestakk.”, Ingebretsen, ”Utstillinger i Oslo høsten 1936”, 65–66

ornamentale fantasi og koblingen mellom det folkelige fortrolige i eventyrene og kunstnerens eget gemytt.

Rolf Bull-Hansen fremhever imidlertid utformingene av dyrene i Werenskiolds illustrasjoner som positiv, samtidig som han sier at den enkle og kraftige tegneformen til tider kan bli noe stiv og kantete i formen.²⁸⁸ Enkelte av tegningene til ”Kari Trestakk” og til ”Hanen og høna i nøtteskogen” blir ofte trukket frem som de beste av Werenskiolds illustrasjoner av samtidens anmeldere [ill. 48]. Reidar Aulie sier seg enig med de øvrige kritikkerne over manglende teknisk vellykkethet, men han er mest opptatt av Dagfin Werenskiolds primitive form og kommunikasjonen med det opprinnelige og folkelige.²⁸⁹ Eli Ingebretsen er opptatt av Dagfin Werenskiolds trang til å oppleve den tredimensjonale formen og at tegningene hans bærer preg av dette. De av tegningene hans som er utført i en tilnærmet naturtro og forenklet tegnestil virker som om de er et tidlig ledd i prosessen mot en dekorativ beskrivelse. Kanskje burde han, slik han har gjort med enkelte av illustrasjonene, ha fortsatt omformingen i flere faser slik at den ferdige illustrasjonen endte opp i ren dekorativ stil. Men Werenskiolds bidrag blir tillagt relativ liten oppmerksomhet når man ser samtidens omtaler av eventyrtegningene under ett. Generelt merkes at kritikken er lite konkret med hensyn til hva den ujevne kvaliteten faktisk består i.

5.5. Samtidens vurderingskriterier

Samtidens omtaler og anmeldelser viser at relasjonen til de klassiske illustrasjonene stod sentralt hos kritikerne. Selv om dette var ett av vurderingskriteriene var ikke alle like opptatt av det. På samme tid var det også rom for et tilsynelatende motstridende kriterium som gikk på verdsetting av kunstnerens personlige tegnestil. Leif Østby berømmer de nye illustratørene for deres mot når de tar opp tråden fra forgjengerne.²⁹⁰ Han er samtidig klar i sin dom over de nye illustrasjonene og forholdet til de klassiske tegningene:

Rent uvilkårlig vil slagskyggen fra de klassiske tegninger fra et halvt hundre år tilbake, særlig naturligvis Erik Werenskiolds, legge sig stengende over alle nye forsøk; leserens billedskapende fantasi står ikke fritt, den vil ubevisst følge de baner som er utstukket ved disse geniale illustrasjoner,

²⁸⁸ Bull-Hansen, *Arbeiderbladet*, 1.12.1936.

²⁸⁹ ”Sørensen og Dagfin Werenskiold er av de få som er slik anlagt at de finner både glede og berikelse ved å snakke med den jevne mann...” ”Dagfin Werenskiold har en nesten primitiv form, og en opprinnelighet og et hjertelag som man finner i den gode folkekunst. I en del av tegningene har han hatt tekniske vanskeligheter som han til dels ikke riktig har greid. Men de beste av tingene hans, for eks. den med rytterne på broen, Kari som kaster trestakken, og den med alle folkene foran en svart hytte er virkelige eventyrtegninger, som har både saft og kraft i uttrykket.”, Aulie, *Tidens Tegn*, 3.12.1936.

²⁹⁰ ”Det er modig gjort av moderne kunstnere å gå løs på en slik oppgave, sikkert den vanskeligste i hele vår illustrasjonskunst.”, Østby, *Aftenposten*, 5.12.1936.

innbegrepet av hjemlig stiltone, av norsk eventyrfantasi, humor og naturfølelse. Slik som Werenskiold og Kittelsen har sett trollskapen, slik og ikke annerledes er den.²⁹¹

Ifølge Østby er det ingen av de fire nye som når opp mot forgjengerne.²⁹² Han blir litt mildere mot slutten av anmeldelsen: ”Men efter Werenskiold er jo også en hederlig plass, og det finnes en rekke praktfulle ting blant de nye bidragene; særlig vil jeg fremheve Alf Rolfsens og Henrik Sørensens innsats.”²⁹³ Kravet om at illustratørene skulle videreføre arven fra de klassiske, synes å ha vært et overordnet kriterium i samtiden.

Eli Ingebretsen virker tilsynelatende uenig i dette kriteriet når hun hevder at ”ingen av dem hadde følt seg bundet av noen tradisjon eller stil. Alle hadde skapt fritt ut fra sin egen opplevelse av teksten.”²⁹⁴ Her sikter hun sannsynligvis til det faktum at alle fire hadde beholdt sin personlige og tidstypiske tegnestil i utførelsen av eventyrillustrasjonene. Men hennes oppfatning samsvarer likevel med oppdragets mandat om å videreføre tradisjonen. Hun fremhever spesielt Henrik Sørensen som den av de fire som lykkes best vedrørende dette:

Men Sørensens tegninger dannet allikevel en naturlig fortsettelse av Werenskiolds fordi han står i samme inderlige forhold til naturen og øser ut fra samme intuitive viten om folkekarakter og lynde. Der var vidunderlige naturstemninger blandt hans tegninger som levendegjør den ramme av naturskildring Asbjørnsen har flettet folkesagnene inn i. Sikrere kunde ikke tonen og stemningen i Asbjørnsens ledige prosa vært truffet.²⁹⁵

Utover holdningen til naturen utdyper hun ikke hva forbindelsen mellom Sørensen og Werenskiold innebærer. Det at illustrasjonene var utført i en tidstypisk tegnestil ser ikke ut til å ha vært noen motsetning til kriteriet som angår forbindelsen til de klassiske eventyrtegningene, nemlig det å treffe ”den rette tonen”:

Det er bare en ting jeg vil peke på, et forhold som er like karakteristisk for tegningene som for kunstnerne selv: Nettopp disse moderne tegningene, med den intime innlevelse, i eventyrene og dens verden, er kanskje det aller kraftigste bevis for eventyrenes levende makt i Norge den dag i dag. Uten å behøve å ofre så meget av sitt personlige preg eller sin modernitet griper de fleste av dem helt uanstrengt den rette tonen, den som for oss alle er eventyrenes.²⁹⁶

Ingen konkretiserer imidlertid hva begrepet ”den rette tonen” innebærer. ”Den rette tonen” eller ”eventyrets ånd” går igjen hos flere og peker mest sannsynlig på om stemningen i illustrasjonen samsvarer med tekstens atmosfære. De av anmelderne som nevner dette påpeker oftest illustrasjonenes troverdighet i så måte. I forbindelse med omtalen av Rolfsens

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² ”Og dessuten er det kvaliteten. Hvilken moderne tegner tåler å stilles op ved siden av de beste av Werenskiolds tegninger, med deres maleriske fylde, deres uendelige rigdom i valøren, den treffsikre iakttagelse, hele det suverene grep på motivet?”, *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Ingebretsen, ”Utstillinger i Oslo høsten 1936”, 65–66.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ H.R., *Aftenposten*, 11.12.1936.

tegninger sier Østby ”hvor ypperlig kommer ikke teksten til sin rett, den hemmelige uhygge under den rolige overflate, i den mektige tegningen til ”Det blå båndet”: ”Her tør vi ikke gå inn”, sa kjerringa, ”det bor bergtroll her” [ill. 32].²⁹⁷ Østby er også opptatt av Rolfsens komposisjoner i tegningene som gjør at helheten samsvarer med eventyrets oppbygning og logikk. Om forholdet mellom illustrasjon og tekst har Østby flere innvendinger når det gjelder Per Krohgs tegninger. Han mener ”de er holdt i en helt annen stiltone enn den tekst de skal illustrere”. Selv om han konkretiserer i liten grad, er det grunnlag for å anta at dette gjelder fantasielementene i Krohgs tegninger.

Nils Jørgen Johnsen er opptatt av de ulike generasjonenes forsøk på å tolke den nasjonale egenart i bilder, og et av kriteriene hans er hvordan de eldste eventyrillustratørene har klart å gjengi det norske i motivet.²⁹⁸ Ifølge Johnsen var situasjonen slik at ”ingen nordmann tenker sig nu eventyret stort annerledes enn Werenskiold og Kittelsen har vist oss det i sine geniale billeder. Grunnen til dette er at billedene er så helt igjennem norske og gjenspeiler norsk syn og tenkemåte i samme grad som eventyrene...”²⁹⁹ Generelt forventet man nok at de nye tegningene skulle ligge nært opp til hva som ble oppfattet som typisk for folkeeventyrene – norsk folkekarakter, norsk lynne, norsk natur og norsk byggeskikk. Men flere av samtidens anmeldere var av den oppfatning at ”om Asbjørnsen hadde kunnet se disse tegningene [anno 1936], vilde han ha været glad”.³⁰⁰

Tegningene ble, som vi har sett, hovedsakelig relatert til de eldre eventyrtegningene og i liten grad sammenlignet med samtidens øvrige illustrasjonskunst. Det kan hende at dette var uunngåelig, med tanke på den sterke posisjonen de klassiske eventyrillustrasjonene hadde i norsk illustrasjonshistorie. Forlaget hadde, som kjent, gitt sterke føringer i så henseende, og anmodningen om å videreføre tradisjonen fra de klassiske illustratørene preget mottagelsen. Men det er likevel bemerkelsesverdig at såpass få av omtalene berører eventyrillustrasjonene anno 1936 og deres forhold til annen samtidig illustrasjonskunst, for eksempel Stenstadvold, Borchgrevink eller Haavardsholm. Den relativt jevne resepsjonsprofilen har også nær sammenheng med forventningene til at det nå skulle komme en *samlet* illustrert utgave av alle folkeeventyrene og at man hadde et definert oppdrag som skulle fullføres.

Samtidens anmeldere vektlegger i varierende grad hvorvidt nyskapende elementer er til stede i tegningene fra 1936. Enkelte er opptatt av hvordan den tekniske utviklingen

²⁹⁷ Østby, *Aftenposten*, 5.12.1936.

²⁹⁸ Johnsen behandler først og fremst forrige generasjons eventyrillustrasjoner, fra August Schneider og fremover til 1879 i sin bok. Men tatt i betraktning at han skrev dette i 1935, er det naturlig å anta at et krav om å gjengi det norske i motivet også ble forventet av den nye generasjonen., Johnsen, *Døler og troll*, 10.

²⁹⁹ *Ibid.*, 10.

³⁰⁰ Erik Zahle, *Arbeiderbladet*, 31.10.1936.

gjenspeiles i disse illustrasjonene. Det trekkes paralleller fra elementene av fart og bevegelse til filmeffekter og hvordan dette bidrar til tegningenes moderne preg. Hvorvidt den personlige og tidstypiske tegnestilen er på bølgelengde med eventyrteksten kommenteres i liten grad. Alf Rolfsens fantasifigurer trekkes frem som nyskapende av flere, spesielt *Elvesugeren* til eventyret “Mestermø” [ill. 38]. Ellers er det først og fremst Per Krohgs illustrasjoner som blir trukket frem når det er snakk om at de representerer noe nytt. Samtidens kilder viser en klar tendens til at Per Krohg og Alf Rolfsens tegninger ble tildelt mest oppmerksomhet, og det kan ha sammenheng med at deres bidrag ble ansett som de mest interessante med hensyn til nyskapende elementer.

Skal man oppsummere de hovedkriterier samtidens anmeldere forholdt seg til, er kravet om videreføring av tradisjonen og relasjonen til de klassiske illustrasjonene det mest fremtredende. Dette ble konkretisert ved formuleringer som “å treffe den rette tonen”, gjennom tolkningen av det spesifikt norske og det å gjengi den nasjonale egenart. Når det gjelder “stiltone” så er det spesielt Krohg, Rolfsen og Werenskiold som fremheves som eksempler på en viss disharmoni mellom formspråk og tekstens innhold. I kombinasjon med de nevnte kriteriene, anvendes modernitetsbegrepet som et positivt trekk, men det virker som om dette bare gjaldt til en viss grad og med forbehold om at de ikke brøt båndene til de klassiske, eller fjernet seg for langt fra tradisjonen og de nasjonale elementene.

5.6. Ettetidens omtaler sett i lys av samtidens resepsjon

Ettetidens resepsjonsprofil samstemmer til en viss grad med samtidens, men generelt ble illustrasjonene oppfattet mer positivt omkring 1936.³⁰¹ De ble den gang tildelt forholdsvis stor oppmerksomhet mens de senere har fått en marginal plass i faglitteraturen. I den grad de blir omtalt i ettertiden gis det et mindre nyansert bilde av 1936-tegningene enn hva som er tilfelle for de klassiske illustrasjonenes del. 1930-årenes illustrasjoner og deres relasjon til de klassiske illustrasjonene blir ganske entydig konstatert som en fortsettelse av tradisjonen og forgjengerne, uten at relasjonen blir problematisert i større grad.

I ettertidens litteratur kommer flere inn på stilen som tegningene anno 1936 representerer sammenlignet med de klassiske. Leif Østby gjør det indirekte ved å påpeke samsvaret mellom Erik Werenskiolds og Theodor Kittelsens tegnemåte og eventyrenes innhold. Ved å konstatere at de klassiske illustratørene tegnet tingene og personene akkurat

³⁰¹ Ettetidens resepsjon er her begrenset til omtaler og beskrivelser i faglitteraturen.

sånn som de var – og er, antyder han et dette savnes i den nye generasjonens bidrag.³⁰²

Samtidens kilder sier imidlertid lite om at mange, slik Snorre Evensberget hevder, var svært kritiske til de nye tegningene i 1936.³⁰³ Undersøkelsene som er gjort i forbindelse med denne oppgaven, har ikke resultert i funn med hensyn til hva Evensberget bygger utsagnet sitt på.

Sonja Hagemann er på sin side mer opptatt av den nye tegnestilen som et naturlig uttrykk for mellomkrigsårene: “Men vi møter hos dem en ny tegnestil, og det er interessant å følge skiftet i teknikk og billedoppbygging, oppfatningen av norsk landskap og sosiale forhold og endelig ikke minst i synet på mennesketyper, som har skiftet med de sosiale og økonomiske forhold i samfunnet.”³⁰⁴ Trygve Nergaard hevder at det er ”... vel bare Per Krohg, av de kunstnere som i 1936 fortsatte illustreringen av Asbjørnsen og Moes eventyr, som greide å frigjøre seg fra de store forgjengerne ...”.³⁰⁵ Man kan her anta at han mente at de tre øvrige i sterkere grad forholdt seg til sine forgjengere som forbilder og premissgivere. Nergaard sier videre at “i ettertid har det vel også vist seg at blant de senere illustrasjonene er det Per Krohgs som står sterkest i erindringen, og som har bidratt mest til å forme vår oppfatning av eventyrets verden og dets ‘stiltone’.”³⁰⁶

Karin Hellandsjø trekker frem illustreringen av folkeeventyrene som betydningsfulle som fortsettelse av tradisjonen, men uten å problematisere eller gå i dybden på forholdet.³⁰⁷ Einar Økland mener at verken Per Krohg eller de andre tre kunstnerne kan måle seg med de klassiske illustratørene. Han omtaler oppdraget i 1936 som ærefullt, “løyst på ulike vis, velteikna, men ikkje like minneverdig og litterært treffsikkert som dei eldre eventyrteikningane.”³⁰⁸ Trygve Nergaards tidligere omtalte antydning om at Per Krohgs illustrasjoner viste andre scener og typer enn kritikerne selv maktet å forestille seg, og at de dermed åpnet for noe mer enn å bekrefte et allerede etablert syn på eventyrfigurene, treffer et vesentlig poeng.³⁰⁹ I tråd med dette fremhever Hagemann hvordan Krohg har en helt annen form for fantasi enn de tidligere eventyrtegnere.³¹⁰ Dette innebærer et nytt syn på eventyrene som var i stand til å kunne hevde seg ved siden av de eldre illustrasjonene.

³⁰² I forbindelse med ny utgave av den samlede illustrerte eventyrboken fra 1936, *Aftenposten*, 1.10.1953.

³⁰³ Jfr. sitat i note 17, Snorre Evensberget, “Eventyrtegnerne”, 12.

³⁰⁴ Hagemann, *De tegnet for barna*, 54.

³⁰⁵ Trygve Nergaard, “Maleriet i mellomkrigstiden”, 133.

³⁰⁶ Trygve Nergaard, *Bilder av Per Krohg*, 283.

³⁰⁷ Karin Hellandsjø, “Norsk tegnekunst fra 1916 til i dag” i *Norske Tegnere* (Oslo: Tegnerforbundet/ Tano 1987), 43.

³⁰⁸ Einar Økland, *Per Krohg som illustratør*, (Oslo: Samlaget, 1989), 184.

³⁰⁹ Nergaard, “Maleriet i mellomkrigstiden”, 1983, 133.

³¹⁰ Hagemann, *De tegnet for barna*, 1986, 57.

Ettertidens omtaler samstemmer i større grad med samtidens når det gjelder Alf Rolfsens, Henrik Sørensens og Dagfin Werenskiolds bidrag. Snorre Evensberget refererer til Østby og hans berømmelse av Alf Rolfsen og Henrik Sørensen for deres ”stemningsvekkende bruk av gammel byggeskikk i Gudbrandsdal og Setesdal”. Hagemann gir Rolfsen karakteristikken lyriker med tegninger som er ”uttrykksfulle og følelsesbevegde, men noe vekere enn de kjernefriske og robuste eventyrtegningene...” til Werenskiold og Kittelsen.³¹¹ I øvrig litteratur om Alf Rolfsen tillegges imidlertid eventyrillustrasjonene hans liten vekt. Jan Askeland har et poeng når han sier at “... hans virksomhet som maler har kanskje skygget for tegneren Rolfsen, som blant annet har levert glimrende illustrasjoner til norske folkeeventyr.”³¹² I samtiden ble Rolfsens bidrag i høy grad estimert for sin kvalitet som illustrasjoner. Selv om Henrik Sørensen av flere blir fremhevet som en direkte etterfølger etter Erik Werenskiold er dette først og fremst med grunnlag i naturskildringene hans. Samsvaret mellom samtidens resepsjon og ettertidens finnes i omtalen av landskapstegningene og gårdsmotivene. Man har i liten grad tatt hensyn til figur- og fantasitegningene hans hvor han må sies å avvike sterkt fra Werenskiolds figurrepertoar og kvalitetsnivå. Til tross for at Østby bemerker Sørensens manglende humor i illustrasjonene og de ujevne, svake figurtegningene mener han at det var Sørensen som, sammen med Rolfsen, kom best fra illustrasjonsoppdraget.³¹³ Østby holdt fast ved sin kritiske vurdering av Per Krohgs tegninger i ettertiden. I tråd med samtidens anmeldere er det få av ettertidens forskere som i særlig grad har gått inn på Dagfin Werenskiolds bidrag, bortsett fra å bemerke den ujevne kvaliteten.

Ettertidens omtaler har i sterk grad vektlagt båndene til de klassiske illustrasjonene. Det gjelder først og fremst utfordringen som lå i å utforme nye bilder av eventyrskikkelser og typer som allerede var definert av Erik Werenskiold og Theodor Kittelsen. Det er naturlig at Krohgs, Rolfsens, Sørensens og Dagfin Werenskiolds personlige og tidstypiske tegnestil ble mottatt mer positivt i samtiden enn i ettertidens omtaler. Hagemann fremhever også at enkelte av illustrasjonene fra 1936 erstatter Kittelsens fra utgaver i 1909 og 1910, og relatert til disse mener hun at de nye betyr en “berikelse kunstnerisk sett”.³¹⁴ Hun påpeker likevel mangelen på samspill i 1936-utgaven og antyder at kunstnerne ikke egentlig er bokkunstnere som en medvirkende årsak til dette. Kanskje har mellomkrigsgenerasjonen hatt en lignende følelse

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Jan Askeland, ”Alf Rolfsen 100 år”, i *Alf Rolfsen: 100 års jubileum* (red. Elsebeth Heyerdahl-Larsen), utstillingskatalog, (Oslo: Kunstnerforbundet, 1995), 20

³¹³ Østby, *Norsk Tegnkunst i Nasjonalgalleriet*, 26.

³¹⁴ *Ibid.*, 53.

som Harald Nordberg. Med tydelige referanser til Erik Werenskiold og Theodor Kittelsen beskriver han det å lage nye illustrasjoner til folkeeventyrene som “å hoppe etter Wirkola”.³¹⁵

³¹⁵ Harald Nordberg, “Å hoppe etter Wirkola!” i *Numer* 39 og 40, nr. 1 og 2 (1999): 6–11. Uttrykket “å hoppe etter Wirkola” kommer fra idretten, nærmere bestemt VM i Holmenkollen i 1966 hvor Bjørn Wirkola vant storbakkerennet. I ettertid er uttrykket ofte blitt brukt i andre sammenhenger enn rent idrettslige.

KONKLUDERENDE BETRAKTNINGER

Arbeidet med denne oppgaven bekrefter de klassiske eventyrtegningenes betydelige posisjon. Samtidig har analysene åpnet for mange interessante aspekter ved illustrasjonene fra 1936, først og fremst vedrørende deres rolle som oppfølgere til de klassiske, men også med hensyn til illustrasjonsoppdragets rolle i en større kunst- og kulturpolitisk kontekst. Oppdraget om å føre videre tradisjonen fra de klassiske kan, som undersøkelsene viser, på mange måter sies å være blitt oppfylt i 1936. Betrakter man illustrasjonene fra 1936 under ett, representerer de både “det stedfestede og virkelighetsnære” og “det irrasjonelle og fantastiske”, mens graden av tilknytning til de klassiske varierer de fire illustratørene imellom. Likedan varierer forekomsten av nyskapende elementer blant illustrasjonsbidragene.

Undersøkelsene i oppgaven styrker forståelsen for illustrasjonsprosjektets intensjon om kontinuitet i en *samlet* illustrert utgave av Asbjørnsen og Moes eventyrtekster. Som en parallell til Erik Werenskiolds og Theodor Kittelsens ulike betoning av realistiske innslag og fantasielementer i motivene, ser man også at neste generasjon vektlegger dette forskjellig. Analysen viser at de fire kunstnerne har hatt et nært forhold til sine forgjengeres illustrasjoner. Spørsmålet om kunstnerne har klart å frigjøre seg fra sin opplevelse av disse illustrasjonene, er nærliggende. Bevisstheten om at de var bedt om å videreføre en tradisjon, samtidig som de ikke skulle kopiere eller plagiere sine forgjengere, har påvirket Per Krohg, Alf Rolfsen, Henrik Sørensen og Dagfin Werenskiold i arbeidet med de nye illustrasjonene. Sammen med bokkunstmiljøets forventninger har Gyldendal forlags oppdrag preget kunstnernes løsninger. Man kan, gjennom referansene til de klassiske illustrasjonene, indirekte se spor etter oppdragsgivernes forventninger i mange av illustrasjonene fra 1936. Retningslinjene om å videreføre tradisjonen fastla på mange måter en positiv ramme for oppgaven. Men den sterke betoningen av forpliktelsen om å forholde seg til de klassiske, kan også ha virket begrensende på kunstnernes handlingsrom.

Gjennom analysen har jeg funnet grunnlag for å hevde at det faktisk finnes flere referanser til de klassiske tegningene enn hva som har vært påpekt tidligere. Dette gjelder ikke minst Per Krohgs tegninger som, både i samtidens og ettertidens omtaler blir fremhevet som originale og de illustrasjonene som har minst kontakt med “det norske”. Sammen med Alf Rolfsen fremtrer han likevel som den mest uavhengige av tradisjonen, idet de begge omformer referansene til de klassiske på særegne måter. Begges illustrasjoner balanserer mellom en viss tilknytning til tradisjonen kombinert med egen fantasi og plass til nyskapende elementer. Med sin internasjonale bakgrunn så Krohg den norske naturen utenfra, men han

var seg bevisst den sterke forbindelsen mellom mennesket og naturen i de norske folkeeventyrene. Rolfsen kombinerer også referansene til norsk natur og tradisjonell arkitektur med tidstypiske trekk fra 1930-årene. Begge bidrar med originale utforminger av eventyrenes fantasiskikkelser og tilfører slik nyskapende elementer til eventyrtradisjonen. Krohgs og Rolfsens motiver speiler også samfunnsutviklingen på en måte som vi ikke finner hos Henrik Sørensen og Dagfin Werenskiold. For Sørensens og Werenskiolds del kan det synes som om hensynet til å ivareta forbindelsen til de klassiske tegningene gjennom natur- og miljøbeskrivelser har skygget for tegningenes kreative løsninger i utformingen av figur- og fantasiskikkelser. Blant disse illustrasjonene finnes det få som kan karakteriseres som nyskapende.

Et fellestrekk for alle de fire kunsternes bidrag er et tidstypisk, beskrivende, realistisk basert formspråk med ulik grad av forenkling og stilisering. Den enkelte har beholdt sitt personlige preg i tegnestilen – sin “håndskrift” – og det er lite som tyder på at de har forsøkt å tilpasse seg Erik Werenskiolds naturtro beskrivende stil. En fellesnevner for illustrasjonene fra 1936 er imidlertid at de har en rekke fellestrekk med de klassiske når det gjelder det innholdsmessige: fantasifigurer, ulike mennesketyper, norsk natur og menneskets nære forhold til den. Slik symboliserer 1930-tallets illustrasjoner mange av de samme verdiene som de klassiske. På grunnlag av dette vil jeg hevde at Erik Werenskiolds “eventyrstil” med en sterk betoning av det nasjonale, ble premissgivende for 1930-tallets tegninger. De nevnte faktorene gjør at illustrasjonene fra 1936 kan karakteriseres under tilsvarende såkalte kulturstil eller norske “eventyrstil” som de klassiske.

Det at Asbjørnsen “falt i det fri” i 1935 kan synes som den mest opplagte årsaken til bokutgivelsen. Men det var sannsynligvis bare en utløsende faktor. Belysningen av de ideologiske forutsetningene og de ytre begivenhetene i perioden viser at eventyrillustrasjonene og bokutgivelsen i 1936 kan betraktes som et ledd i 1930-årenes kulturpolitikk hvor man arbeidet målrettet for å aktualisere og fornye den nasjonale identiteten. Idealet og utfordringen var en kombinasjon av det tradisjonsbundne og det moderne. Resepsjonen viser at man var opptatt av om illustratørene hadde truffet “den rette tonen”, hvordan de hadde tolket det spesifikt norske og om tegningene gjenspeilte en nasjonal egenart. På samme tid som man var opptatt av at illustrasjonene skulle være moderne, måtte de ikke bryte båndene til de klassiske eller fjerne seg for langt fra tradisjonen. Prosjektet ble også ansett som en milepæl i en større kulturhistorisk sammenheng hvor arbeidet for å styrke den nasjonale identitet sto sentralt. Både illustrasjonene og bokprosjektet spilte en viktigere rolle når det gjelder periodens behov for å styrke den nasjonale og kulturelle identitet enn hva

som tidligere har vært påaktet i faglitteraturen. I 1936-utgaven bidro kunstnerne – bevisst eller ubevisst – til å nyansere innholdet i det etablerte begrepet “det norske” gjennom å inkludere så vel nyere byarkitektur, flere mennesketyper og andre deler av norsk natur enn hva forrige generasjon hadde referert til i sine tegninger. Den tradisjonelle oppfatningen av hva som var “det norske” ble videreført gjennom det nære forholdet mellom menneske og natur. Naturens betydning for den norske folkekarakter er sterkt til stede også i den tredje generasjonens illustrasjoner. I tillegg bærer flere av de nye illustrasjonene preg av impulser fra den tekniske utviklingen samfunnet har gjennomgått. Slik speiler disse i større grad kulturelle spor som mennesket har bidratt med i utviklingen enn relasjonen mellom menneske og natur alene.

Som vi har sett, ga satsningen på offentlig kunst i samfunnet for øvrig seg parallelle utslag i forlagsverdenen, og målet om at kvalitetsbøker skulle komme et størst mulig publikum til gode, preget tankegangen. Eventyrenes posisjon, inkludert illustrasjonene, som et felleseie og en felles kulturarv for det norske folk, forsterker ønsket om tilgjengelighet for alle. Bokens demokratiske karakter og illustrerte bøker som et av midlene i arbeidet for å bringe kunsten ut til folket, gjør at vi kan føye eventyrtegningene anno 1936 til som et lite kapittel i mellomkrigstidens demokratiseringsprosess. De kontekstuelle rammene kunstnerne hadde å forholde seg til, forholdene innen norsk illustrasjonskunst og bokproduksjon samt ideologiske strømninger i tiden, var viktige føringer for illustrasjonenes utforming.

Det er en tydelig sammenheng mellom oppdragsgivernes intensjoner og mottakernes forventninger på den ene siden, og hvordan kunstnerne har vært seg dette bevisst i utformingen av illustrasjonene på den andre siden. Samlet sett ble 1936-utgaven mottatt positivt i samtidens medier, og man var overbevist om at de ville ha falt i god jord hos Asbjørnsen. Den positive omtalen gjaldt også bevisstheten om at et betydningsfullt norsk bokverk var fullført – Asbjørnsen og Moes store eventyrprosjekt. I tillegg kom erkjennelsen av at tidens egen kunstnergenerasjon hadde bidratt med moderne tegninger i “den rette stiltone” og stolthet over at denne generasjonen hadde beriket “folkeskatten”. Dette gjenspeilte seg ikke bare i omtaler forut for utgivelsen og i selve markedsføringen av bokutgivelsen, men også gjennom det faktum at originaltegningene ble stilt ut i Kunstnerforbundet og umiddelbart innkjøpt til Nasjonalgalleriet. I tillegg forklarer det hvorfor de nye illustrasjonene fikk stor oppmerksomhet i samtidens aviser og tidsskrifter.

Studiene av det empiriske materialet har vært nyttig med tanke på oppgavens problemstillinger. Undersøkelsene viser at illustrasjonene fra 1936 inkluderer faktorer som gir dem en posisjon som aktuelle og moderne i sin egen tid, både som representative for sin tids

illustrasjonskunst og som ledd i en større ideologisk kontekst i mellomkrigsårene. Analysene har bidratt til å nyansere de etablerte oppfatningene som ettertidens faglitteratur har dannet av illustrasjonene fra 1936. Selv om samtidens kritikere var bevisst den vanskelige oppgaven mellomkrigsgenerasjonen hadde ved å ta opp tråden fra forgjengerne, synes det som om man heller ikke forventet at de skulle overgå forrige generasjons innholdsmessige løsninger. Ettertidens faglitteratur har vært mer kritiske til illustrasjonenes tilsynelatende manglende nasjonale forankring og stilens tidsmessige preg enn samtidens mottakere. Nyere omtaler, som oftest fokuserer på at illustrasjonene ikke holder mål sammenlignet med de klassiske, viser at man i liten grad har tatt hensyn til den helhetlige mottakelsen i samtiden. Rollen som en god nummer to vil nok likevel alltid henge ved eventyrtegningene anno 1936, i og med at det synes uunngåelig å sammenligne med de klassiske illustrasjonene og deres ikoniske posisjon.

Illustrasjonsliste

Samtlige trykte illustrasjoner fra 1936 er gjengitt etter P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe, *Samlede eventyr. Norske kunstners billedutgave*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1936.

- III. 1: Peter Christen Asbjørnsen og Jørgen Moe, *Samlede eventyr. Norske kunstners billedutgave* utgitt på Gyldendal Norsk Forlag i Oslo i 1936. Foto: Nasjonalmuseet
- III. 2: Peter Christen Asbjørnsens utvalg av eventyr utgitt på Gyldendalske Boghandels Forlag i København i årene 1883–1887. Foto: Nasjonalmuseet
- III. 3: Erik Werenskiold, Forarbeid til “Gjete kongens harer”, (1879). Foto: Nasjonalmuseet
- III. 4: Erik Werenskiold, “*Nei, nei – klippe, klippe, klippe!*” ropte kjerringa til “Kjerringa mot strømmen”, (1883). Foto: Nasjonalmuseet
- III. 5: Erik Werenskiold, *Så kom han langt om lenge til en stor og vakker gård*, til “Syvende far i huset”, (1879). Foto: Nasjonalmuseet
- III. 6: Theodor Kittelsen, *Så ble hun ør i toppen og fikk det i føttene*, til “Bymusa og fjellmusa”, (1884). Foto: Nasjonalmuseet
- III. 7: Theodor Kittelsen, “*Tier du ikke still, skal jeg klemme deg, som jeg klemmer vannet av denne hvite steinen!*” til “Askeladden som kappåt med trollet”, (1883). Foto: Nasjonalmuseet
- III. 8: Theodor Kittelsen, *Skogtroll*, tittelside (1907). Gjengitt etter P. Chr. Asbjørnsen, *Illustrerede eventyr. Udvalgte folkeeventyr*, ny samling utgitt av Moltke Moe Kristiania og København: Gyldendal, 1907
- III. 9: Per Krohg, *Tredje gangen sa Borken: ”Nå får vi prøve oss!”* til “Grimsborken”
- III. 10: Dagfin Werenskiold, vignett til “Hanan, gauken og århanen”
- III. 11: Per Krohg, “*Hun tok mannen sin opp av senga en påskekveld, og rei på ryggen hans like fra Gudbrandsdalen og til Bergens kjerke*”, til “Graverens fortellinger”
- III. 12: Alf Rolfsen, *Med det samme de syv kongssønnene kom ut på kirkegården, ble de til foler igjen*, 1935. Til “De syv folene”. Penn og lavering, 375 x 284 mm. Foto: Nasjonalmuseet
- III. 13: Alf Rolfsen, til “De syv folene”. Trykket illustrasjon
- III. 14: Per Krohg, *Gutten nappet kongsdatteren opp på sålknappen*, til “Grimsborken”
- III. 15: Per Krohg, *Hvordan i all verden kan da min brud, som er så vakker, ha så fæle og vanskapte mostre?* til “De tre mostrene”
- III. 16: Per Krohg, *Mens han fór i luften, kom han i følge med nordenvinden*, til “De tre prinsesser i Hvittenland”
- III. 17: Per Krohg, *Rimfrost*, 1933. Maleri. Privat eie. Gjengitt etter Trygve Nergaard, *Bilder av Per Krohg*, Oslo: Aschehoug 2000.
- III. 18: Per Krohg, *Nå skal du gå inn i slottet og la trollene piske deg*, til “De tre prinsesser i Hvittenland”
- III. 19: Theodor Kittelsen, til “Grimsborken”. Gjengitt etter P. Chr. Asbjørnsen og J. Moe, *Nye Barne-Eventyr*, revidert og utgitt av M. Moe, Kristiania: Aschehoug, 1910.
- III. 20: Per Krohg, *Draugene kommer i land*, til “Tuftefolket på Sandflæsa”
- III. 21: Theodor Kittelsen, *Sjøtroll*, til “Fiskersønnene”, (1887). Foto: Nasjonalmuseet
- III. 22: Per Krohg, -- *og så var’n i fjellet utmed et vatn*, til “Tatere”
- III. 23: Erik Werenskiold, *Der ville prinsessene sitte og hvile*, til “Soria Moria slott”, (1884). Foto: Nasjonalmuseet
- III. 24–26: Theodor Kittelsen, til “De tre mostrene”, (1909). Gjengitt etter P. Chr. Asbjørnsen og J. Moe, *Barne-Eventyr*, revidert og utgitt av M. Moe, Kristiania: Aschehoug, 1909

- III. 27: Alf Rolfsen, *Plankekjørernes hvilested*, til "Plankekjøerne"
- III. 28: Alf Rolfsen, *Da han hadde gått noen dager, kom han til en risegård*, til "Mestermø"
- III. 29: Alf Rolfsen, *Der sto kongen ute på trappa*, til "De syv folene"
- III. 30: Harildstad gård, Gudbrandsdalen. Foto Norsk Kulturarv.
<http://www.kulturarv.no/kommunar/sel/harildstad.gård>
- III. 31: Rygnestadloftet, Setesdalen. Foto Kjartan Osmundsen.
<http://www.digit.no/wip4/rygnestadloftet>
- III. 32: Alf Rolfsen, *"Her tør vi ikke gå inn", sa kjerringa, "det bor bergtroll her"*, til "Det blå båndet"
- III. 33: Ringebu stavkirke, Gudbrandsdalen. Foto: Norske kirkebygg. <http://www.norske-kirkebygg.origo.no/ringebu>
- III. 34: Alf Rolfsen, *Ekebergkongen*, til "Ekebergkongen"
- III. 35: Alf Rolfsen, *Så sto han oppå ryggen til løvene, og de svømte til lands med ham*, til "Det blå båndet"
- III. 36 Alf Rolfsen, *Reinsdyrhorn*, til "Høna tripper i berget"
- III. 37 Alf Rolfsen, *Det blå båndet*, til "Det blå båndet"
- III. 38 Alf Rolfsen, *Elvesugeren*, til "Mestermø"
- III. 39 Henrik Sørensen, *Så fæl har jeg da aldri vært, det må være fanden sjøl*, til "Giske"
- III. 40 Henrik Sørensen, *Fra Nordmarka*, til "En natt i Nordmarken"
- III. 41 Henrik Sørensen, *Fra Rondane*, til "En frierhistorie"
- III. 42 Henrik Sørensen, *Huldregården*, til "Fra fjellet og seteren"
- III. 43 Henrik Sørensen, Eidsborg stavkirke, Telemark. Foto: Jiri Havran, Riksantikvaren.
<http://www.riksantikvaren.no/filestore/Eidsborg>
- III. 44 Henrik Sørensen, *Et stykke bort i åsen, hvor han aldri hadde sett annet enn skog og kratt før, sto det en gammel trekirke*, til "Julebesøket i prestegården"
- III. 45 Henrik Sørensen, *Så hadde hun lukket opp ei dør inn til berget*, til "En natt i Nordmarken"
- III. 46 Henrik Sørensen, *Det gikk så fort med'n ned igjennem liene*, til "En aften i nabogården"
- III. 47 Henrik Sørensen, *Han var hos haugefolket, og de ville ikke slippe ham*, til "Fra fjellet og seteren"
- III. 48 Dagfin Werenskiold, *Og så sto hun der med gullkjolen på*, til "Kari Trestakk"
- III. 49 Dagfin Werenskiold, *"Om kvelden da alle de andre hadde lagt seg, stiltret kongsdatteren seg ned i fjøset til stuten; så tok han henne på ryggen og fór av gårde det forreste han kunne*, til "Kari Trestakk"
- III. 50 Dagfin Werenskiold, *"Det skal vi nappes om", skrek trollet*, til "Kari Trestakk"
- III. 51 Dagfin Werenskiold, *Så seilte de både langt og lenge*, til "Buskebrura"
- III. 52 Dagfin Werenskiold, *Har du gulleplet, du? spurte kongen*, til "Jomfruen på glassberget"
- III. 53 Dagfin Werenskiold, *"Vil du endelig se ut som en merket sau, skal vi gjerne klippe av deg ørene med en gang," sa kongen*, til Per, Pål og Espen Askeladd"
- III. 54 Hvam gård, Romerike. Foto Akershus museum. <http://www.akershus.no/gamlehvam>
- III. 55 Dagfin Werenskiold, *Brura med fire alens nese og tre alens trut og en buske midt i skallen*, til "Buskebrura"
- III. 56 Theodor Kittelsen, til "Buskebrura". Gjengitt etter P.Chr. Asbjørnsen og J. Moe, *Barne-Eventyr*, revidert og utgitt av M. Moe, Kristiania: Aschehoug, 1909
- III. 57 Dagfin Werenskiold, *"Vask meg du!" sa hodet*, til "Buskebrura"
- III. 58 Theodor Kittelsen, *Der satt prinsessen og lysket trollet*, til *Soria Moria slott*, 1900. Maleri. Foto: Nasjonalmuseet

- III. 59 Theodor Kittelsen, *Da hun gikk oppover trappene, ramlet det i trestakken, så prinsen kom ut og spurte: "Hva er du for en?"* til "Kari Trestakk", (1909). Gjengitt etter P.Chr. Asbjørnsen og J. Moe, *Barne-Eventyr*, revidert og utgitt av M. Moe, Kristiania: Aschehoug, 1909
- III. 60 Dagfin Werenskiold, *Da hun gikk oppover trappene, ramlet det i trestakken, så prinsen kom ut og spurte: "Hva er du for en?"* til "Kari Trestakk"
- III. 61 Gyldendals reklameplakat, gjengitt i *Aftenposten* 16.1.1936.

Litteraturliste

- Abildgaard, Hanne. "Tidlig modernism" i *Ny dansk kunsthistorie*, bd. 6, (red. P.M. Hornung). København: Fogtdal, 1994.
- Asbjørnsen, P. Chr. *Norske Folke- og Huldreeventyr i Udvalg*. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1879.
- _____. *Eventyrbog for Børn*. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1883.
- _____. *Eventyrbog for Børn*. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1884.
- _____. *Eventyrbog for Børn*. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1887.
- _____. *Illustrerede eventyr. Udvalgte folkeeventyr*. Ny samling utgitt av Molkte Moe. Kristiania og København: Gyldendal, 1907.
- _____. *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr*. Revidert utgave ved Molkte Moe. Kristiania og København: Gyldendal, 1908.
- _____. og Jørgen Moe. *Barne-Eventyr*. Revidert og utgitt av Molkte Moe. Kristiania: Aschehoug, 1909.
- _____. og Jørgen Moe. *Nye Barne-Eventyr*. Revidert og utgitt av Molkte Moe. Kristiania: Aschehoug, 1910.
- _____. og Jørgen Moe. *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave*, bd.I–III. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1936.
- _____. og Jørgen Moe. *Samlede eventyr*, bd.1-2. Oslo: Den norske bokklubben, 1982–1983.
- Askeland, Jan. "Alf Rolfsen 100 år". I Elsebeth Heyerdahl-Larsen red. *Alf Rolfsen: 100 års jubileum*. Oslo: Kunstnerforbundet, 1995.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention. On the historical Explanation of Pictures*. New Haven og London: Yale University Press, 1985.
- Bettley, James red. *The Art of the Book. From medieval Manuscript to graphic Novel*. London: Victoria and Albert Museum, 2001.
- Berg, Knut. "Maleriet 1870–1914". I *Norges kunsthistorie*, bd.5. Redigert av Knut Berg, Peter Anker, Per Palme og Stephan Tschudi-Madsen. Oslo: Gyldendal, 1983.
- Berggrav, Eivind. *Magasinet. Bladet som skapte kulturhistorie*. Oslo: Tiden norsk forlag, 1979.
- Beyer, Harald og Edvard Beyer, *Norsk litteraturhistorie*, Oslo: Aschehoug, (1977) 1978.
- Bjerke, Øyvind Storm. "August Schneider". I *Norsk Kunstnerleksikon*, bd. 3, red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- Blumenthal, Joseph. *Art of the Printed Book 1455–1955*. New York: The Pierpont Morgan Library, (1973) 1984.
- Bø, Olav. "Eventyr og eventyrforteljing". I *Asbjørnsen og Moe. Det var engang...* Oslo: Grøndahl & Søn, 1982.
- Carlsen, Kari, *Erik Werenskiold på Gvarv*, Gvarv: Kunstnerhuset/ Sauherad: Evjutunet, 2000.
- Clausen, Ernst, red. *Billedet i Bogen*. København: Grafisk Cirkel. 1961.
- Dahl, Chrix. "Om bokkunst". I *Kunst i bøker*. Oslo: Riksgalleriet, 1976.
- Dahl, Hans Fredrik. *De store ideologienes tid 1914–1955. Norsk idéhistorie*, bd. V. Oslo: Aschehoug, 2001.
- _____. og Tore Helseth. *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814–2014*. Oslo: Universitetsforlaget, 2006.
- Dahlø, Rolf, Arnstein Kirste, Oscar Reynert Olsen og Jan Erik Røed (red.). *Norske illustrerte bøker 1933–1983*. Oslo: Universitetsbiblioteket, 1984.
- Edvardsen, Erik Henning. *Kvitebjørn Kong Valemon I. Gerhard August Schneider – arkitekten bak norske eventyrillustrasjoner*. Oslo: Norsk Folkeminnelag/ Aschehoug, 2005.

- Evensberget, Snorre, "Eventyrtegnerne". I Asbjørnsen og Moe, *Samlede eventyr*, bd. 2. Oslo: Den norske bokklubben, 1983.
- Fett, Harry. "Fransk bokkunst og norsk". *Kunst og Kultur* 18, (1932): 129–154.
- Fischer, Chris. "En fragmentarisk beretning om kunstkendere og ræsonerede kataloger". I *Det kunsthistoriske studieapparat – Hånd- og debatbog fra den videnskabelige hverdag*. Red. Hans Dam Christensen og Louise C. Larsen. København: Forlaget Multivers Aps, 2004.
- Fremmerlid, Anny. *Erik Werenskiold og grafikk – demokratisering av medium og motiv*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo: 2004.
- Gauffin, Axel, Thor Kielland og Åke Stavenow. *Utstälning av modern svensk bokkonst i Kunstindustrimuseet i Oslo*. Stockholm: Nationalmuseum og Oslo Kunstindustrimuseum, 1928.
- _____, Henrik Grevenor og Thor Kielland. *Utstillingen av norsk bokkunst, boktrykk, bokbind : i Nationalmuseum Stockholm 1934*. Oslo: Kunstindustrimuseet, 1934.
- Gjessing, Steinar. "Tendenser og retninger gjennom fem decennier". I *Kunstnernes Hus 1930–1980*. Oslo: Kunstnernes Hus, 1980.
- Grate, Eric Grate. "Illustrerade Böcker". *Konstrevy* XI (1935): 8–15.
- Grevenor, Henrik. Innledning i "Utstilling av norsk bokkunst, boktrykk, bokbind". Stockholm: Nationalmuseum, 1934.
- Grønvold, Ulf, Nils Anker og Gunnar Sørensen. *Det store løftet: Rådhuset i Oslo*. Oslo: Oslo kommune, 2000.
- Gyldendal Norsk Forlag. *Gyldendal Norsk Forlags historie 25 år*. Oslo: Gyldendal 1950.
- Hagemann, Sonja. *De tegnet for barna. Norske kunstneres illustrasjoner i bøker for barn*. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1986.
- Hagemann, Sonja. *Barnelitteratur i Norge 1914-1970*. Oslo: Aschehoug, 1974.
- Harthan, John. *The History of the Illustrated Book. The Western Tradition*. London: Thames and Hudson, 1981.
- Heiestad, Sigurd. *Bildet i boken. Fra illustrasjonskunstens barndom i Norge*. Oslo: Halvorsens Bokhandel og Antikvariat, 1945.
- Hellandsjø, Karin. "Norsk tegnekunst fra 1916 til i dag". I *Norske Tegnere*. Oslo: Tegnerforbundet/ Tano, 1987.
- Helliesen, Sidsel. "Theodor Kittelsen". I *Norsk Kunstnerleksikon*, bd. 2. Red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.
- _____. "Omslagstegneren". I *Skriftkultur. Et festskrift til Knut T. Giæver på 60-årsdagen 10. juni 1986*. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- _____. *Tegnekunst. Fra forarbeid til ferdig kunstverk*, Labyrinth Press Oslo 1993.
- _____. *Norsk grafikk gjennom 100 år*, Oslo: Aschehoug, 2000.
- Hodne, Bjarne. *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. Oslo: Universitetsforlaget, (1994) 2001.
- Hodne, Ørnulf. *Det norske Folkeeventyret fra folkediktning til nasjonalkultur*, Oslo: Forening for norsk bokkunst, 1940.
- _____. "Sagn og eventyr som nasjonalkultur". I Øystein Sørensen (red.). *Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo: ad Notam Gyldendal, 1998.
- Hoel, Sigurd. "Eventyrene våre". I *Tanker fra mange tider*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, (1940) 1948.
- Hoff, Svein Olav og Janne Wilberg. "Henrik Sørensen". I *Norsk Kunstnerleksikon*, red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen, bd. 4, Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- _____. *Henrik Sørensen: fragmenter av et kunstnerliv*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1992.

- Hovdenakk, Per. "Nye tendenser". Forord i *Fokus 1930*. Oslo: Kaare Berntsen, 2003.
- Hovet, Vilborg Stubseid. *Den illustrerte boka. Historia om norsk bokillustrasjon*. Oslo: Unipub, 2011.
- Hovland, Edgar. "Mellom to kriger". I Rolf Danielsen, Ståle Dyrvik, Tone Grønlie, Knut Helle og Edgar Hovland (red.). *Grunntrekk i norsk historie fra vikingtid til våre dager*. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.
- Haavind, Rolf. "Illustrasjon av bøker". I meddelelse nr. 17. Oslo: Foreningen for norsk bokenkunst, 1940.
- Ingebretsen, Eli. "Norsk tegnekunst". *Kunst og Kultur* 18 (1932): 193–272; *Kunst og Kulturs* serie. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1932.
- _____. "Utstillinger i Oslo høsten 1936". *Kunst og Kultur* 23 (1937): 65–66.
- Johnsen, John G. *Steinene taler. Den litografiske bransjen gjennom 200 år*. Stavanger: Mesi A.s., 1998.
- Johnsen, Nils Jørgen. *Døler og troll. Fra norsk illustrasjonskunsts historie*. Oslo: Foreningen for norsk bokenkunst, 1935.
- Kielland, Thor. *Utstälning av modern svensk bokkonst*, forord. Åke Stawenow red. Oslo: Kunstindustrimuseet og Stockholm: Nationalmuseum, 1928.
- _____. "Har norsk bokenkunst et ansikt? Noen betraktninger efter den norske bokenkunstutstilling i Stockholm 1934". *Kunst og Kultur* 21 (1935): 25–46.
- _____. *Illustrasjon av bøker: Utstillingsplanen av 1940*. Kunstindustrimuseet i Oslo. Oslo: Cammermeyers boghandel, 1940.
- Kirste, Arnstein m.fl. *Norske illustrerte bøker 1933–1983*. Oslo: Den norske Arbeidskomité for Nordisk Bokenkunst/ Universitetsbiblioteket, 1984.
- Kirste, Max Richard. "Illustrasjon av bøker". I meddelelse nr. 17. Oslo: Foreningen for norsk bokenkunst, 1940.
- Kjellberg, Reidar. "Oslokrönika". *Konstrevy* XII (1936): 95–96, 164–165, 197–200.
- Langaard, Johan H. "Norsk bokenkunst". *Kunst og Kultur* 16 (1929): 193–194.
- Larsen, Gunnar (red.). *Det norske syn: et skrift i dagens strid*. Oslo: Fabritius, 1926.
- Larsson, Lars Oluf. *Metodelære i kunsthistorie*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1997.
- Lassen, Knud. "De tørre tall". I *Festskrift til Harald Grieg. Ved 25-års jubileet for Gyldendal Norsk Forlag*. Oslo: Gyldendal, 1950.
- Lewis, John. *The 20th Century Book. Its illustration and design*. London: Herbert Press Limited, (1967) 1984.
- Liestøl, Knut. *Norsk Folkedikting. Eventyr I. Innledning*. Oslo: Samlaget, 1936.
- _____. "Etterskrift". I Asbjørnsen og Moe. *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave*, bd. 3. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1936.
- Longum, Leif. *Å krysse sine spor*. Bergen: Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1995.
- Lykke, Jon. *I møte mellom ord og bilde*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS, 2000.
- Markussen, Åse. "Camorraen på Statens kunstakademi: kunstsyn og undervisning". *Kunst og Kultur* 87 (2004): 238–263.
- Matheson, Fredrik. "Dansk illustrasjonskunst og norsk. Hva kan vi lære av danskene?". *Bonytt*, (1943): 80–83.
- Mayor, A. Hyatt. *Prints and People: A social History of printed Pictures*. New York: Metropolitan Museum of Art/ Princeton University Press, 1971.
- Melot, Michael. *The Art of Illustration*. New York: Skira Rizzoli, 1984.
- Messel, Nils. "Fra realistisk virkelighetsskildring til dekorativ form. Lysaker-kretsen og den 'norske' tradisjon". I *Kunst og Kultur* 65, nr. 3 (1982), 152–171.
- Mæhle, Ola. *Streiftog og glimt. Fra Kunstnerforbundets første 50 år*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1960.
- Mørstad, Erik. *Malerileksikon. Motivtyper, teorier og teknikker*. Oslo: Unipub, 2007.

- Nergaard, Trygve. "Maleriet i mellomkrigstiden". I *Norges kunsthistorie*, bd.6, red. Knut Berg, Peter Anker, Per Palme og Stephan Tschudi-Madsen. Oslo: Gyldendal, 1983.
- _____. "Per Krohg". I *Norsk kunstnerleksikon*. red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen, bd. 4, Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- _____. *Bilder av Per Krohg*. Oslo: Aschehoug 2000.
- Nordberg, Harald. "Å hoppe etter Wirkola!". *Numer* 39–40, nr. 1 og 2. Tegnerforbundet, 1999.
- _____. "Er vi fortsatt nasjonsbyggere? Om 'norskheten' i nyere og eldre eventyrillustrasjoner". *Numer* 41 og 42, nr. 3 og 4 (1999).
- _____. "Boblejakke og hermelinskappe". *Numer* 45, nr. 3 (2000).
- _____. "Han kan aldri ha sett et troll". *Numer* 46, nr. 4 (2000).
- Norsk Illustrasjon 1987. En referansebok over illustratører i Norge*. Oslo: Norsk Illustratørforbund (NIF), 1986.
- Paulsson, Gregor. "Kurt Jungstedt som illustratör". *Konstrevy* III (1927): 3–9.
- Pedersen, Vald. *Xylograf F. Hendriksen 1847–1938. Mennesket og Borgeren. Reformatoren. Skribenten. Tiden omkring ham*. København: Munksgaard/ Forening for boghaandværk, 1963.
- Ranheimsæter, Ørnulf. "Bokillustrasjonen kunstnerisk og grafisk". *Numer*10, (1990): 6–10.
- Rem, Tore (red.). *Bokhistorie*. Oslo: Gyldendal, 2003.
- Ringstrøm, Bjørn. "Litt om våre eventyr og illustrasjonene til dem". *Kunst og antikviteter*, nr. 3, 4, 5 og 6, (1985).
- Rolfsen, Nordahl. *Læsebog for folkeskolen*, 5 bd., Kristiania: Dybwad Forlag, 1892–1895; ny utg. Oslo: Dybwad Forlag, 1926–1929.
- Ruud, Nils Johan. "Folkeeventyrene. Gyldendal Norsk Forlag iferd med utgivelsen av den første fullstendige utgave av norske folke- og huldreeventyr". *Magasinet for alle* 9, nr. 13 (1936): 31–35.
- Schwartz, Walter. *Dansk Illustrationskunst fra Valdemar Andersen til Ib Andersen*. København: Carit Andersens Forlag, 1949.
- Solhjell, Dag. *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime. Kunst og politikk 1850–1940*. Oslo: Unipub AS, 2005.
- Stai, Arne. *Norsk kultur- og moraldebatt i 1930-årene*. Oslo: Gyldendal, (1954) 1978.
- Steen-Johnsen, Søren. "Dagfin Werenskiöld". *Kunsten i dag* 21, nr. 3 (1967): 4–23.
- Stenseth, Bodil. *Bok og menneske i 350 år*. Oslo: Kunstindustrimuseet, 1993.
- Stenseth, Bodil. *En norsk elite: nasjonsbyggerne på Lysaker 1890–1940*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Stenstadvold, Håkon. "Illustrasjon av bøker". I meddelelse nr. 17. Oslo: Foreningen for norsk bokkunst, 1940. / *Kunst og Kultur*, 27 (1941): 43–58.
- Store norske leksikon*, snl.no, s.v. "skandinavisme", <http://snl.no/skandinavisme> (opp søkt 1.9.2010)
- Store norske leksikon*, snl.no, s.v. "Harald Grieg", [http://snl.no/Harald Grieg](http://snl.no/Harald%20Grieg) (opp søkt 10.11.2010)
- Store norske leksikon*, snl.no, s.v. "kjemigraf", <http://snl.no/kjemigraf> (opp søkt 31.3.2011)
- Sundseth, Arnt Bryde og Alf C. Melhus. *Norsk illustrasjonskunst 1850–1950*. Oslo: Forening for norsk bokkunst, 1952.
- Svensson, Georg. *Konstnären och boken*. Stockholm: Bonniers Forlag, 1972.
- Sørensen, Bodil. "Theodor Kittelsen". I *Norsk Kunstnerleksikon*, bd. 2. Red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.
- _____. *Gamle mestertegninger fra Sophus Larpents samling*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1999.

- Sørensen, Sven Oluf. *Søren. Henrik Sørensens liv og kunst*. Oslo: Andresen & Butenschøn AS, 2003.
- Sørensen, Øystein (red.). *Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo: ad Notam Gyldendal, 1998.
- Thue, Sigrid Rømcke og Oscar Thue, "Dagfin Werenskiold". I *Norsk Kunstnerleksikon*, red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen, bd. 4, Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- Torkjelsson, Eivind. *Snorrestil*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Oslo: Universitetet, 2007.
- Wahl, Molla. "Intervju med kunstnerne". I *Vår Tid*, 8.4.1936.
- Wheeler, Monroe red. *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*. New York: Museum of Modern Art/ Skira, 1936.
- Willberg, Hans Peter. "Was nützen Illustrationen?" *Literatur und Zeiterlebnis im Spiegel der Buchillustration 1900-1945*. Frankfurt am Main: Deutsche Bibliothek, 1989.
- Willoch, Sigurd. "Oslokrönika". I *Konstrevy* XII (1936): 60–61.
- _____. *Nasjonalgalleriet gjennom 100 år*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1937.
- Wolden, Vigdis. *Tegnerne i Arbiedermagasinet / Magasinet for alle*. Drøbak: Avistegnernes Hus, 2011.
- Z., Hasse. *Konstrevy* V (1929).
- Økland, Einar. *Per Krohg som illustratør: eit utval henta frå bøker, tidsskrift, plakater, annonser, notar, postkort o.a.* Oslo: Samlaget, 1989.
- Økland, Einar. *Norske bokomslag 1880-1980*. Oslo: Samlaget, 1996.
- Østby, Leif. "Norske eventyrrillustrasjoner". I *Konstrevy*, XII (1936), 179–183.
- _____. *Norsk Tegnekunst i Nasjonalgalleriet*. Oslo: Dreyer forlag, 1963.
- _____. *Theodor Kittelsen*. Oslo: Dreyer forlag, 1975.
- _____. *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*. Oslo: Dreyer forlag, 1977.
- _____. "Asbjørnsen og Moe i billedkunsten". I *Asbjørnsen og Moe. Det var en gang... Eventyr og sagn*. Oslo: Grøndahl & Søn Forlag A.S., 1981.
- _____. "Bokkunstneren". I *Skriftkultur. Et festskrift til Knut T. Giæver på 60-årsdagen 10. juni 1986*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1986.
- _____. "Alf Rolfsen". I *Norsk Kunstnerleksikon*, red. Knut Berg og Stephan Tschudi-Madsen, bd. 3, Oslo: Universitetsforlaget, 1986.

Brev

- Brevs. 666 fra Henrik Sørensen til Alf Rolfsen i 1934 (uten datering). Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
- Brevs. 334 fra Henrik Sørensen til Jens Thiis, Holmsbo 30.7.1936. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
- Brevs. [...] fra Sophus Larpent til skolebestyrer og stortingsrepresentant Bendixen, 9.7.1888. Nasjonalbiblioteket, Håndskriftsamlingen, formidlet via seniorkurator Bodil Sørensen.
- Brevs. 192 fra Fredrik Gundersen til Sophus Larpent, 8.6.1888, Nasjonalbiblioteket, Håndskriftsamlingen, formidlet via seniorkurator Bodil Sørensen.

Arkiv

- Gyldendal Norsk Forlags materiale i Riksarkivet: DA-0034 serie F-G og T (plakater). Tilgang bekreftet i e-post fra Gyldendal v/ Ivar Johansen, 26.5.2008.
- Nasjonalmuseets dokumentasjonsarkiv: samlingsarkiv; sakarkiv 1937–1938, D-0018; Nasjonalgalleriets journalarkiv, 1936, nr. 294; Nasjonalgalleriets forhandlingsprotokoll, A-0004, 22.3.1920–19.12.1939; kunstnerarkiv; klipparkiv; Trygve Nergaards private forskningsarkiv.
- Kunstnerforbundets arkivmateriale ("arkivbok").

Aviser

Aftenposten

H.R. "Hårde ord om norsk bokkunst", 19.1.1932

Usignert omtale av utstillingen "Norsk bokkunst i Stockholm", 4.5.1934

Trygve M. Davidsen. "Hvad mener Forening for Norsk Bokkunst? Med årets Garborg-utgave illustrert av Willi Midelfart", 6.11.1934.

Usignert svar på Davidsens innlegg. "Norsk bokkunst i dag", 23.11.1934.

Annonsering med reklameplakat, 16.1.1936

Omtale, usignert. "Den første samlede utgave av Asbjørnsen og Moes eventyr", 16.1.1936.

Kristian Elster. "Eventyrene". Kronikk, 24.1.1936.

Harry Fett, 9.2.1936.

Leif Østby. "Norske eventyrillustrasjoner". Kronikk, 10.2.1936.

H.R. "Norske eventyrtegninger gjennom 100 år. En interessant utstilling i Universitetsbiblioteket", 24.2.1936

Omtale, "Den store eventyrboken. Første del – Werenskiold-Kittelsenbindet komplett", 19.5.1936

Omtale, usignert. "Eventyrene", 26.9.1936

Omtale, usignert. "De nye eventyr-tegnere", 27.10.1936

Olaf Willums. "Bokkunst". Kronikk, 12.11.1936.

Leif Østby. Anmeldelse av utstillingen i Kunstnerforbundet, 5.12.1936.

H.R. "Folkeeventyrene samlet og gjennomillustrert. Tredje bind med de moderne tegningene komplett", 11.12.1936

O.M. "Eventyrskatten og våre kunstnere", 22.12.1936

Omtale, usignert. "Eventyrtegnignene på ett brett – Utstilling i nasjonalgalleriets nye grafikersal", 6.12.1937

Omtale, usignert. "Eventyrene feirer 100 års jubileum", 23.2.1940

Arbeiderbladet

Erik Zahle. "Draugen endelig tegnet. Per Krohg har klart det", 31.10.1936.

Omtale av utstillingen, 27.11.1936.

Rolf Bull-Hansen. Anmeldelse av utstillingen i Kunstnerforbundet, 1.12.1936.

Dagbladet

Andreas Aubert. "Norsk Eventyrillustration I", 23.12.1887.

Andreas Aubert. "Norsk Eventyrillustration II", 3.1.1888.

Omtale, usignert. 27.11.1936.

Tidens Tegn

Reidar Aulie. Anmeldelse av utstillingen i Kunstnerforbundet, 3.12.1936.